Cas.
A
3323

Bibli oca
Casi

4926a
XIII, 6.

Die Kunſtwiſſenſchaft

in ihrem allgemeinen Umriſſe

dargeſtellt

für akademiſche Vorleſungen

von

C. F. Bachmann

Doctor der Philoſophie und Privatdocent in Jena.

Jena,

im Verlag der Crökerſchen Buchhandlung.

1811.

Cs A 3323

Bibliotheca Casimiriana

An den Leſer.

Bei der faſt unüberſehbaren Menge ſogenannter äſthetiſcher Schriften aller Art könnte es vielen ganz überflüßig und unnütz ſcheinen, ihre Zahl noch durch ein neues Lehrbuch vermehrt zu haben; allein dem tiefer Forſchenden wird darum nicht entgangen ſeyn, daß man eine eigentliche Kunſtwiſſenſchaft mehr gewollt als erreicht hat, daß unſere Litteratur reich iſt an einzelnem Unſchätzbarem und Herrlichem, an lebendigen, organiſchen Gliedern einer ächten Kunſtlehre, daß es aber durchaus an einem Werke fehle, welches von der höchſten Idee der Kunſt beginnend dieſes vielfach Zerſtreute in ſich aufnehme, und es gleichſam in Fleiſch und Blut verwandelnd, zu einem eignen für ſich beſtehendem Ganzen umbilde. Erſt waren nemlich Viele, welche das Schöne ganz empiriſch, anatomiſch, logiſch zu beſtimmen ſuchten, in kalten Begriffen und Abſtraktionen ſich abmühend; Urtheil und Verſtand waren ihre Führer; ſie zergliederten, beſchrieben, unterſchieden, ordneten,

eiferten, zankten, aber ſie hatten mit ihren ſcharfen Werkzeugen und Kunſtgriffen an den üppigen Geſtalten ſo lange herumgezerrt und geſchnitten, daß ihnen am Ende ein erbarmungswürdiger Knochenbau übrig blieb, und indem ſie, wie man zu ſagen pflegt, die Kunſt bei allen vier Enden zu haben glaubten, der Geiſt und mit ihm das Schöne entflohen waren. Andere dagegen gingen zwar von einer weit höheren Idee aus, indem ſie in allen Produktionen der Kunſt eine Beziehung auf das Unendliche erblickten, allein aus Mangel an Wiſſenſchaftlichkeit drangen ſie nicht bis auf den Kern der Kunſtgebilde, handhabten plump und bis zum Eckel die wenigen mühſam erlernten Formeln, durch einige rauſchende und bunte Umhängſel die innere Blöße nur leicht verhüllend. Noch andere wollen neutrale Denker ſeyn, wie ſie ſelbſt ſagen, einen eignen Weg gehend und keiner Sekte huldigend, aber indem ſie ſich vor der Strenge der Schulen fürchteten, haben ſie ihre Werke der eigentlichen Seele beraubt, der einen, alle Theile gleichmäßig durchdringenden Idee, des Prinzips und feſten Grundes; noch andere endlich haben freiwillig auf das Syſtematiſche oder auf die nothwendige Verknüpfung der Theile Verzicht geleiſtet. Es ſoll aber die Aeſthetik nothwendig Wiſſenſchaft ſeyn, Wiſſenſchaft aber iſt nicht gedenkbar ohne Organism, d. h. ohne

lebendige Wechſelwirkung der Theile und des Ganzen, ohne eine Hauptidee, welche wie der Geiſt unſichtbar allgegenwärtig bis zu den entfernteſten Theilen dringt und ſie zur Kraftäußerung aufregt; denn wie das Natur- und Geiſterreich, ſo bildet das Kunſtreich eine eigne, für ſich beſchloßne Welt, an Würde und Trefſlichkeit keiner weichend; ja das Kunſtwerk iſt die Blüthe der natürlichen und geiſtigen. Das Schöne kann nie und nirgends durch bloße Zergliederung gefunden werden, wie ſchon des Ariſtoteles Poetik hinlänglich beweiſen könnte, wo die Kunſtwerke wie die natürlichen in ſeinen phyſiſchen Schriften, nur nach äußern und außerweſentlichen Beſtimmungen aufgefaßt worden, ſondern durch anſchauende Begeiſterung, durch Erfaſſung ſeines vollen ungetheilten Weſens in der Idee, wovon man ſchon leider wenig beachtete Spuren beim Platon findet, deſſen wunderbar kunſtreich gewobnen Werken einzelne Gedanken über das Schöne wie die köſtlichſten Edelſteine eingewirkt ſind. Denn ein Lehrbuch der Kunſtwiſſenſchaft darf nicht ausſehen wie ein Rechenbuch, da ſeine Beſtimmung es iſt, in jungen Gemüthern den Sinn und die Liebe für das Schöne zu erwecken, und ihnen die Ueberzeugung einzuflößen, daß die Kunſtwerke unter die größten Beſtrebungen des Men-

ſchen gehören, und der ächte Dichter, er ſei nun Poet, Mahler oder Muſiker, ein wunderbares und heiliges Weſen ſey. Möchte doch dieſe Schrift auch manchem Künſtler in die Hände fallen, um vielleicht Mehreres was er in ſeinem Innern ahndet, zum klaren Bewußtſeyn zu bringen, damit er nur das Große ſuche, und durch unedle Dichtungen ſeinen Beruf nicht entweihe! Möchte ſie auch überhaupt der Philoſophie, welcher man jetzt aus mancherlei Urſachen abhold geworden iſt, einige Herzen aufs Neue gewinnen! Möchte man ſich doch endlich überall überzeugt halten, daß die Philoſophie weder eine trockne, unfruchtbare, jedes lebendige Gefühl erſtickende Wiſſenſchaft, noch ein Spiel mit leeren Formeln ſey, daß ſie nicht die Ausbildung eines beſondern Vermögens, etwa des Verſtandes bezwecke, nicht auf eine angenehme Art die Zeit vertreiben wolle, ſondern daß ſie die wichtigſte Angelegenheit der Menſchheit ſey, daß ſie von Gott ſtamme und zu Gott ſtrebe; daß ſie das Haupt und die Königinn aller Wiſſenſchaften ſei, in alle Studien und Beſchäftigungen Einheit und Leben bringe; daß ſie den ganzen Menſchen ergreife, alle ſeine Kräfte und Triebe reinige, veredle, zu einem harmoniſchen Ganzen verknüpfe; daß ſie ihn aus dem engen Kreiſe der alltäglichen

Verhältniſſe, welche ſeinen Geiſt von allen Seiten umſtricken und feſthalten, hinaufhebe in den Aether des Unendlichen, und ihm die Anſchauung des höchſten und unnennbaren Gutes eröffne, wodurch er fähig wird, das Wahre, Gute und Schöne überall zu erkennen und liebend zu pflegen, in die nächſten Umgebungen muthiger und nachdrücklicher einzugreifen, und die Wandelbarkeit und Gebrechlichkeit alles Irrdiſchen mit Gleichmuth und Beſonnenheit zu ertragen.

Deßhalb, lieber Leſer, lies dieſe Schrift aufmerkſam, durchdenke ſie und behandle ſie mit Hochachtung. Denn ſie verſtattet Dir einen Blick in mein innerſtes Weſen, ich gebe Dir hiermit einen Theil meines eigenſten Selbſt; was ich gewollt, gedacht, geforſcht, mit Liebe begonnen und liebend vollendet, lege ich offen vor Dir dar. Wiſſenſchaft und Kunſt machen das Glück meines Lebens, ſie haben mich bis jetzt ſicher durch alle Verhältniſſe geleitet, ich danke ihnen zwei unſchätzbare Güter, Gleichmuth und Heiterkeit; auch ins Künftige will ich ihnen vertrauen, ſie ſollen mir Führer und Schutzengel bis an das Ende meines Lebens ſeyn! Sind Dir, wie mir, Wiſſenſchaft und Kunſt das Heiligſte und Würdigſte, fühlſt Du, daß es eine Verbindung

und gewiſſe Verwandſchaft giebt zwiſchen dem mit Reinheit und Andacht nach dem Göttlichen Forſchendem und dem Göttlichen ſelbſt, ſo ſei mir willkommen, ſo beſteht unter uns ſelbſt ein Bund, welcher Raum uns auch trenne. Du wirſt mich verſtehen. Wer Du aber auch ſeyſt, lieber Leſer, laß Dich in Deinem Urtheile nicht durch Partheyenwuth und Sektengeiſt leiten, verdamme nicht, weil die darin herrſchende Anſicht nicht die Deinige iſt, und wenn Dir etwas dunkel bleibt, ſo forſche, ob nicht vielleicht die Urſache in Dir ſelbſt liege, ob Du nicht Vorurtheile in Dir hegſt und durch vermeinte Wahrheiten Dich ſelbſt täuſcheſt.

Ἔρρωσο καὶ φιλοσόφει.

Jena,
den 30ten Mai.
1811.

Der Verfaſſer.

Einleitung.

§. 1.

Die Kunſtwiſſenſchaft oder Kunſtlehre, gewöhnlich, wiewohl nicht ganz richtig Aeſthetik genannt, iſt die Entwickelung und Darſtellung der Prinzipien und höchſten Geſetze aller Künſte, und da die einzelnen Künſte ſo viele lebendige Glieder eines großen Ganzen ſind und zum gemeinſchaftlichen Zwecke das Schöne haben, nothwendig Wiſſenſchaft des Schönen. Wie nun die Kunſtlehre alle Künſte, eben ſo verknüpft die Wiſſenſchaftslehre oder Philoſophie alle Wiſſenſchaften, und zeigt ihr gemeinſchaftliches Band auf; das Element aber der Wiſſenſchaft ſind die Ideen, die ſchöpferiſchen Gedanken Gottes, daher muß die Philoſophie, um den Organism der Wiſſenſchaften aufzuzeigen, auf den ewigen Urgrund alles Seyns zurückgehen. Daraus geht hervor, 1) daß die Kunſtwiſſenſchaft in ihrem Anfangspunkte an die Philoſophie geknüpft iſt 2) daß ſie als Wiſſenſchaft, um Einheit in die Künſte zu bringen, nicht bei den Kunſtwerken, als einem in der Erfahrung

Gegebnem ſtehen bleiben, ſondern ihrem Urſprunge in dem Geiſte des Künſtlers nachgehen müſſe.

NB. Ueber die Benennung Aeſthetik und Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften.

§. 2.

Die Kunſtwiſſenſchaft hat alſo nothwendig zwei weſentliche Theile, einen eigentlich wiſſenſchaftlichen, welcher die Idee der Kunſt und des Schönen an ſich entwickelt, und einen angewandten, welcher die Theorie der einzelnen Künſte aufſtellt. Die Theorie der einzelnen Künſte iſt, wie die Geſchichte lehrt, ſpäter als deren Ausübung, weil ſie erſt aus vorhandnen als vollendet anerkannten Formen abgezogen worden. Daher finden wir auch bei den Griechen, dieſem urkräftigen Künſtlervolke eine Theorie der Künſte erſt dann, als die ſchönſte Blüthe der Kunſt ſchon vorüber war, und die vorhandnen Kunſtwerke anfingen, ganzen Zeitaltern Vorbild und Muſter zu werden. So ſieht man in den Werken Platons, der ein Zeitgenoſſe der vorzüglichſten und ſelbſt Künſtler war, nur wenige gleichſam leicht hingeworfene Striche, obgleich von unſchätzbarem Werthe, hingegen beim Ariſtoteles, dem Zeugen des Verſinkens vaterländiſcher Kunſt, eine eigne Schrift, um aus den ſchönſten Werken eine beſondere Theorie der verſchiednen Dichtungsarten aufzuſtellen. Die Poetik des Ariſtoteles erhielt das größte Anſehen, und wurde das Geſetzbuch der Aeſthetiker faſt aller Zeiten. — Noch zeichnete ſich unter den Griechen als Kunſtkenner aus Dionyſius von

Halicarnaß, ein ſehr gebildeter Mann, der ſich rühmlich über die Anſichten ſeines Zeitalters erhob; auch iſt hierher zu rechnen Longinos, im dritten Jahrhunderte nach Chriſto.

NB. Schilderung Griechenlands in Rückſicht auf die Kunſt, Homer, Platon. Charakteriſtik der Poetik des Ariſtoteles, der Werke des Dionyſius und Longin.

§. 3.

Unter den Römern ſind für die Redekunſt wichtig die darauf ſich beziehenden Schriften des Cicero und Quinctilian; ferner die ars poëtica des Horaz großentheils nach Ariſtoteles, und die Naturgeſchichte des Plinius vorzüglich wegen der Geſchichte der griechiſchen Kunſt. Wenn bei den Alten ein Mangel an kunſtwiſſenſchaftlichen Werken ſichtbar iſt, ſo haben die Neueren daran einen Ueberfluß obgleich nur in wenigen der wahre wiſſenſchaftliche Geiſt lebt. Die Franzoſen, Engländer und Holländer folgten entweder mehr der klaren Vorſchrift des Ariſtoteles oder den Winken Platons, oder läugneten das Schöne, oder ſuchten es mathematiſch und anatomiſch zu beſtimmen und betrachteten es ganz erfahrungsgemäß. Kein Volk aber hat ſo große Verdienſte um die Entwickelung der Theorie der Künſte als die Teutſchen, und der Grund liegt in dem der Nation angebornem Triebe zur Wiſſenſchaft und tiefern Forſchung. Die Kunſtlehre ſchloß ſich, einige große Ausnahmen abgerechnet, gewöhnlich an die jedesmal herrſchende Form der Philoſophie an; Daher finden wir zuerſt in der Leibnitz-

Wolfiſchen Periode das Weſen der Schönheit als ſinnliche Vollkommenheit ausgeſprochen, obgleich mannichfaltig geartet und ſchattirt, dann bei dem ſteigenden Anſehen Kants das Schöne blos kritiſch beſtimmt und analyſirt, ſubjektiv, nach Gefühl und Geſchmack, endlich bei der Begründung des Idealism durch Fichte und Schelling überall eine höhere Anſicht hervortreten, und die Kunſt als das höchſte Streben des Menſchen bezeichnet.

Darſtellung des Ganges, welchen die Aeſthetik bei den verſchiedenen Völkern nahm, bis ſie ſich durch die Bemühungen der Teutſchen zur Kunſtwiſſenſchaft erweiterte. Die vorzüglichſten hierher gehörigen Werke ſind:

1) unter den Engländern,

Arch. Aliſon über den Geſchmack, deſſen Natur und Grundſätze, verteutſcht und mit Anmerkungen und Abhandlungen begleitet, von K. H. Heydenreich. Leipz. 1792. 2 Bde. 8.

Hugo Blair's Vorleſungen über Rhetorik und ſchöne Wiſſenſchaften, a. d. Engl. von Schreiter. Leipz. 1785 — 89. 4 Thle.

Edm. Burke's philoſophiſche Unterſuchungen über den Urſprung unſerer Begriffe vom Erhabnen und Schönen, nach der 5ten Ausg. überſetzt (von Garve) Riga 1773.

Hnr. Home Grundſätze der Kritik überſetzt von Meinhard. Leipz. 1772. 2 Thle. 8.

W. Hogarth Zergliederung der Schönheit. a. d. Engl. von Mylius. 2te Aufl. 1754. 4. —

Hutcheſon Unterſuchung über den Urſprung unſerer Ideen des Schönen und Guten. a. d. Engl. überſ. Berlin 1762. —

A. Gerard Verſuch über das Genie, a. d. Engl. von Garve 1776.

2) unter den Italienern

Muratori von der Stärke der menſchlichen Einbildungskraft.

Sav. Bettinelli von dem Enthuſiasm in den ſchönen Künſten überſetzt von Werthes. Bern 1778. (Opere dell' Abate Bettinelli Venet. 1780 — 82. 8 Bde. 8. (2ter Bd.).

3) unter den Holländern

Peter Camper's Vorleſungen herausgegeben von ſeinem Sohne A. G. Camper a. d. Holländiſchen überſetzt von Schatz. Berlin 1793. 4.

Hemſterhuis vermiſchte philoſophiſche Schriften a. d. Franz. Lemgo 1782. 3 Thle.

4) unter den Franzoſen

J. P. Crouſaz Abhandlung über das Schöne. a. d. Franz. überſ. Königsberg 1758.

Domairon, allgemeine Grundſätze der ſchönen Wiſ

ſenſchaften, überſetzt und mit Zuſätzen vermehrt von A. C. Stockmann. Leipz. 1786. 2 Thle. 8.

J. B. du Bos reflexions critiques ſur la poéſie et ſur la peinture. ed. 6me à Paris 1755. Voll. III. 8. (Die beiden erſten Theile überſetzt kritiſche Betrachtung. über die Poeſie und Mahlerei. Koppenhag. 1760. der dritte Theil von Leſſing im 9ten Stücke der theatraliſchen Bibliothek).

Ch. Batteux die ſchönen Künſte auf einen Grundſatz zurückgeführt überſ. und mit mehreren Abhandl. vermehrt von J. A. Schlegel, 3te Aufl. Leipz. 1770. 2 Bde. — Deſſen Einleitung in die ſchönen Wiſſenſchaften, überſetzt und mit Zuſätzen vermehrt von C. W. Ramler. Leipz. 1774. 3 Thle. 8.

Denis Diderot recherches philoſophiques ſur l'origine et la nature du beau, (oeuvres publiées par Jacques-André Naigeon à Paris 1798. Tom. II.)

Marmontel élémens de literature à Paris 1787. VI Tom. 8.

Monteſquieu eſſai ſur le goût dans les choſes de la nature et de l'art. (oeuvres complètes Tom. 8me).

A. L. Millin dictionaire des beaux-arts à Paris 1806. II. Tom. 8.

Ch. V. de Bonſtetten recherches ſur la nature et les loix de l'imagination à Genève 1807. II Tom. 8.

5) unter den Teutſchen

a) aus der Leibnitziſch-Wolfiſchen Schule.

Aeſthetica ſc. Al. Gottl. Baumgarten. Francof. 1750.

G. Fr. Meier Anfangsgründe aller ſchönen Wiſſenſchaften. Halle 1754—59. 3 Thl. 8.

J. G. Sulzer allgemeine Theorie der ſchönen Künſte. Leipz. 1771. neue Aufl. 1786. mit litteräriſchen Zuſätzen von Blanckenburg 1792. 4 Bde. Nachträge dazu von einer Geſellſchaft von Gelehrten 1792. ꝛc. 8 Bde. 8.

J. A. Eberhard Handbuch der Aeſthetik. Halle 1803. 3 Bde.

C. Ph. Moritz Grundlinien zu einer vollſtändigen Theorie der ſchönen Künſte. — Ueber die bildende Nachahmung des Schönen — Verſuch einer Vereinigung aller ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften unter dem Begriff des in ſich Vollendeten (in der Berliner Monatsſchrift).

Moſes Mendelſohn's Briefe über die Empfindungen (philoſ. Schriften. Wien 1783. 2 Thle.).

Ant. Raph. Mengs von der Schönheit (im 2ten Bde. der hinterlaßnen Werke. ſ. weit. unt.).

J. J. Engels Schriften 11ter Bd. Poetik. Berlin 1806.

b) Kant und ſeine Schule.

J. Kants Kritik der Urtheilskraft. Berlin 1790.

J. W. Schnell Lehrbuch der Kritik des Geſchmacks. Leipz. 1795.

K. H. Heydenreich Syſtem der Aeſthetik. 1r Thl. Leipz. 1796.

L. Bendavid Verſuch einer Geſchmackslehre, Berlin 1799.

C. F. v. Schmid-Phiſeldeck Briefe äſthetiſchen Inhalts. Altona 1797.

K. L. Pörſchke Gedanken über einige Gegenſtände der Philoſophie des Schönen. Königsb. 1794. 2 Thle.

W. T. Krug Verſuch einer ſyſtematiſchen Encyclopädie der ſchönen Künſte. Leipz. 1802. — Kalliope und ihre Schweſtern. Leipz. 1805. — Syſtem der theoretiſchen Philoſophie, 3ter Thl. auch unter dem beſondern Titel: Geſchmackslehre oder Aeſthetik. Königsb. 1810.

Fr. Schiller Briefe über die äſthetiſche Erziehung. (im 3ten Thle. der klein. proſ. Schriften). Rheiniſche Thalia 1784. — neue Thalia 1792. — Die Horen 1795—97. mehrere Abhandlungen in den kl. Schriften.

NB. Als Gegner Kant's trat Herder auf. Kalligone Leipzig 1800. 3 Bde. Adraſtea 3 Bde. Leipzig 1800—1803. — mehrere einzelne Abhandlungen.

c) Der neuere Idealism.

J. G. Fichte's Sittenlehre. Berlin 1796.

Fr. Schlegel über die Grenzen des Schönen (T. Merkur 1795). — Die Griechen und Römer. Neuſtrelitz 1797. — Athenaeum herausgeg. von A. W. und Fr. Schlegel 3 Bde. 1798—1800. — Europa herausgeg. von Fr. Schlegel 1802. 2 Bde. — Charakteriſtiken und Kritiken, herausgeg. von A. W. und Fr. Schlegel. Königsb. 1801. —

F. W. J. Schelling's Syſtem des transcendentalen Idealism. Tübingen 1800.

Göthe's Propyläen. Tübingen 1798. 6 Hefte.

H. Luden Grundzüge äſthetiſcher Vorleſungen. Göttingen 1808.

Fr. Aſt's Grundriß der Aeſthetik. Landshut 1807. — Zeitſchrift für Wiſſenſchaft und Kunſt 1808.

Ad. Müller's Vorleſungen über die deutſche Litteratur. Dresden 1806. — Vorleſungen über die Schönheit. Berlin 1809. — Phöbus, herausgeg. von H. v. Kleiſt und Ad. Müller 1807. —

d) Vorzüglich Platon folgten:

J. Winkelmann ſiehe weiter unten.

Carl Th. Mar. Fr. v. Dalberg Grundſätze der Aeſthetik. Erfurt 1791. 4. — Betrachtungen über das Univerſum 1te Ausg. Erfurt 1776. — de l'influence des ſbeaux-arts ſur la felicité publique Ratisbonne 1805. fol.

e) mehr oder weniger Eklektiker ſind:

J. P. Fr. Richter Vorſchule der Aeſthetik. Hamburg 1804. 3 Thle.

Fr. Bouterweck's Aeſthetik. Leipz. 1806.

K. H. L. Pölitz die Aeſthetik für gebildete Leſer. Lpz. 1807. 2 Bde. 8.

Al. Schreiber Lehrbuch der Aeſthetik. Heidelb. 1809.

f) Journale

Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften. Leipz. 1757 1765. — Neue Bibl. der ſch. Wiſſ. 1764—1805 72 Thle. — Bibliothek der ſchönen Redekünſte Leipz. 1806. ꝛc.

Wielands Teutſcher Merkür, und Neuer teutſcher Merkur 1773—1810. —

Boje Deutſches Muſeum 1776—88. — Neues Deutſches Muſeum 1789—93.

J. G. Jacobi Iris 1775—1778.

Prometheus herausgeg. von L. v. Seckendorf. Wien 1807—1808.

Pantheon Zeitſchrift für Wiſſenſchaft und Kunſt herausg. von Fr. Büſching und Kannegießer. Berl. 1810.

Anmerk. Handwörterbuch, kurzgefaßtes über die ſchönen Künſte von Grohmann, Heydenreich ꝛc. Leipz. 1794. 2 Thle. 8.

J. G. Gruber Wörterbuch zum Behuf der Aeſthetik, der ſchönen Künſte, deren Theorie und Geſchichte ꝛc. 1ten Thls. 1ter Bd. Weimar 1810.

Erſter Theil.

Darſtellung des Weſens der Kunſt.

§. 4.

Die Kunſt iſt Schöpfung, Entwickelung einer ganzen Welt aus den Tiefen des begeiſterten Gemüths. Da nun der Menſch nach dem Gleichniſſe Gottes gebildet worden, ſo möchte wohl das wahre Weſen der Kunſt nicht erkannt werden können, ohne unſern Blick auf die bewunderungswürdigen Werke Gottes außer uns, d. h. auf die Natur zu richten, denn die Werke des Menſchen ſind Spiegel der Naturwerke, Natur und Gedicht verhalten ſich wie Weltſchöpfung und Kunſt, wie Gott und Künſtler, alſo kann auch die Kunſtwiſſenſchaft nur durch die Naturwiſſenſchaft verſtanden werden und iſt auf ſie gegründet. Nun ſind die Elemente aller Wiſſenſchaft die Ideen, alſo iſt das Objekt der Naturwiſſenſchaft die Idee der Natur, d. h. die Idee ihres ganzen, vollen, ungetheilten Weſens, inwiefern es aus dem göttlichen Geiſte hervorgegangen, oder was daſſelbe iſt, die Naturwiſſenſchaft iſt Conſtruktion der Welt, als der Of-

fenbahrung Gottes. Der Menſch aber kann von Gott nicht anders reden als auf menſchliche, d. h. unvollkommne Weiſe; er ſucht ſich dadurch mit dem höchſten Weſen in freundliche Berührung zu ſetzen, daß er es ſich vorſtellt, wie er ſelbſt, aus innerer Freiheit, nach beſtimmten Planen und Zwecken handelnd; er denkt ſich alſo auch Gott bei der Weltſchöpfung, als aus abſolut freiem Entſchluß, aus unendlicher Liebe und Güte, durch die lebendigen ewig beweglichen Ideen und aus dem innern Drange ſeines Geiſtes ein vollendetes, ihm ſelbſt ſo viel als möglich gleiches Bild erzeugend; — oder er denkt ſich Gott als Künſtler.

NB. Gewöhnlich braucht man das Wort Gedicht nur von den Werken der eigentlichen Poeſie, allein es muß von dieſer Beſchränkung auf alle Theile der Kunſt ausgedehnt werden, denn wir müſſen ein Wort haben, das wie das Griechiſche ποιημα auf alle Kunſtwerke anwendbar iſt. Gedicht (von dichten, woher Dichtungsvermögen) iſt jedes Werk der ſchöpferiſchen Phantaſie des Menſchen; daher iſt auch die Plaſtik Poeſie und z. B. die Mediceiſche Venus eins der ſchönſten Gedichte des menſchlichen Geiſtes.

§. 5.

Es iſt alſo das Geſchäft der Naturwiſſenſchaft, die Tiefen der Natur aufzuſchließen, gleichſam die Falten derſelben aus einander zu legen, und zu zeigen, wie ſich in dem Kleinſten wie in dem Höchſten überall die Spuren der göttlichen Ideen finden, und die Natur als der wirkliche Ausdruck des göttlichen Weſens, iſt nothwendig ein vollendetes in ſich ſelbſt abgerundetes und auf ſeiner eignen Schwere ruhendes Ganzes, die Fülle, Ge-

bährerinn und Erhalterinn aller Dinge, alſo die Welt oder das All. Die Natur aber, als das in ſich ſelbſt gegründete All, iſt deßhalb zugleich auch nothwendig Geiſt, oder die lebendige Einheit des Denkens und Seyns; denn die ſichtbare Natur iſt nicht das abſolute Weſen ſelbſt, ſondern nur die Erſcheinung deſſelben unter der Form des Seyns, oder der abſolute Raum, wo ſich der Geiſt nach innen gezogen hat. Ihr gegen über ſteht die Geſchichte oder das Geiſterreich, das abſolute Weſen unter der Form des Denkens, in der Zeit fortſchreitend, denn die Zeit iſt nichts als der ſich bewegende Raum; in der Natur ſcheint der Geiſt gleichſam geronnen und eine feſte Maſſe geworden zu ſeyn, in dem Geiſte die ganze Natur eingewickelt und in Gedanken und Begriffe aufgelößt; urſprünglich aber und an ſich iſt Alles ein ewiges, ungetheiltes und untheilbares Weſen.

§. 6.

Dieſe Einheit und Harmonie des Denkens und Seyns, des Geiſtes und der Natur, des Subjektiven und Objektiven, oder wie man ſonſt dieſe Gegenſätze nennen mag, würde unbegreiflich ſeyn, wenn wir nicht in uns ſelbſt ein unverwerfliches Zeugniß dafür hätten. Denn der Menſch iſt ein Symbol des Univerſums, die große Welt ſpiegelt ſich in ihm als in einer kleinen ab, alle Kräfte und Vorzüge der verſchiednen Naturreiche ſind in ihm in einen einzigen Brennpunkt zuſammengedrängt; er iſt die Blüthe der Schöpfung, hingeſtellt an die äußerſte Grenze der Wirklichkeit, um dem Urſprunge und letztem Grunde aller Weſen nachzuſpüren, und ſich zur Betrachtung des Ewigen zu erheben. Der Menſch

iſt Geiſt, reines Denken, die freie, lautere Thätigkeit der Ideen, aber um wirkſam ſeyn und in die Wirklichkeit ſelbſtſtändig eingreifen zu können, muß er ein Organ haben, welches er beherrſcht und wodurch er mit den äußeren Umgebungen zuſammenhängt und dieſes Organ, iſt der Körper; deßhalb ſteht der Menſch an der Scheidewand der Thierheit und Göttlichkeit, ſein Körper feſſelt ihn an die irrdiſchen Naturen; aus ihm entſpringen alle Unvollkommenheiten und Schwächen; gleich der Pflanze und dem Thiere ſcheint er der Erde entſproſſen, der Willkühr der Elemente und äußerer Mächte Preiß gegeben, vielfach gebunden und abhängig, zufällig und leicht zerſtörbar. Durch den Geiſt dagegen wird ihm eine neue, weit höhere Welt geöffnet; durch ihn kann er die engen Schranken ſeines Daſeyns eröffnen, beneidenswerth, frei alle Zeiten und Räume durchſtreifen, und mit der Gottheit ſelbſt in Verwandſchaft treten; der Geiſt zieht ihn zur Gottheit hin, der Körper hält ihn an der Wirklichkeit feſt, und in dieſer Wechſelwirkung und Ineinandergreifung des Unendlichen und Endlichen, des Irrdiſchen und Himmliſchen beſteht das wahre Weſen des Menſchen.

§. 7.

Es beſteht im Menſchen ein fortwährender Kampf zwiſchen dem Geiſtigen und Körperlichen, und aus dem Zwieſpalte und der Ueberlegenheit der einen oder andern Sphäre ſind alle menſchliche Beſtrebungen begreiflich, Alles, wodurch der Menſch ſich entehrt oder vergöttlichet, und Abſcheu, Haß und Verachtung, oder Ruhm Liebe und Bewundrung erwirbt. Aus der Uebermacht des Körperlichen entſpringen alle Fehler und Mängel des Ge-

ſchlechts, alles Gemeine, Niedrige, Häßliche, Schändliche, aus der Herrſchaft des Geiſtigen erwachſen alle Tugenden und Schönheiten, alles Hohe, Edle, Würdige, und Göttliche. Aus der Harmonie dieſer beiden Welten geht die Vollendung des Menſchen hervor, wenn nehmlich die Vernunft Geſetzgeberinn iſt und der Körper willig gehorcht; wenn der Menſch weder in die Sinnlichkeit verſunken iſt, noch auch ihr ganz entſagt und alle Leidenſchaften ertödtet, ſondern freudig der Auſſenwelt ſich hingebend, und jedes Weſen liebevoll umfangend, die Affekten durch Beſonnenheit zügelt, und ſo das Weſen ſchöner Menſchheit entfaltet. Das ganze Leben des Menſchen iſt ein ſtäter Kampf mit der äußern Natur ein Hin- und Herſchwanken zwiſchen Freiheit und Nothwendigkeit, innrer Selbſtbeſtimmung und äußerer Beſchränkung, eine große Kluft trennt das Denken und Seyn. Alle Beſtrebungen des Menſchen nun gehen dahin, die Scheidewand zwiſchen außen und innen aufzuheben, die Einheit zwiſchen der Natur und dem Geiſte zu vermitteln, um Eins zu werden mit dem Univerſum, deſſen Glied er iſt. Dieſes Ziel kann er auf mehreren Wegen erreichen, durch die Wiſſenſchaft oder Philoſophie, durch die Tugend, durch die Kunſt und durch die Religion.

§. 8.

Die Philoſophie iſt Wiſſenſchaft des Wiſſens an ſich oder des vollkommnen Wiſſens, wodurch alles einzelne Wiſſen erſt möglich und bedingt iſt, d. h. ſie iſt Wiſſenſchaftslehre; denn alle Wiſſenſchaften ſind in ihrem Anfangspunkte an die Philoſophie geknüpft, die Philoſophie iſt gleichſam der gemeinſchaftliche Stamm,

in welchem der Keim jeglicher Wiſſenſchaft eingewachſen iſt, ſo daß eine jede unter günſtigen Einflüſſen zu einem eignen fruchtbaren Gewächs ſich ausbilden kann. Nun iſt aber der Begriff ohne die Anſchauung eine leere Abſtraktion, ein bloßes Gedankending, ein reines Begreifen und Zuſammenfaſſen, die Anſchauung hingegen ohne den Begriff todt und bedeutungslos, ein Zerfallen in eine unbeſtimmte Vielheit; es muß alſo ein Drittes geben, worin beide gleichgeſetzt ſind, und dieſes iſt die Idee. Die Ideen ſind die ewigen Urbilder der Dinge in dem göttlichen Verſtande, man kann alſo auch ſagen, die Philoſophie iſt Wiſſenſchaft der Ideen, oder des letzten Grundes aller Dinge, und ſie ſucht zu zeigen, daß alle Gegenſätze zwiſchen Begriff und Anſchauung, Geiſt und Körper, Vernunft und Natur, Subjektivität und Objektivität, Freiheit und Nothwendigkeit uns ſcheinbar ſind und daß es ein höheres giebt, in welchem ſie als gleich oder als aufgehoben geſetzt ſind, d. h. ein Weſen, deſſen Anſchauen zugleich ein Denken, und deſſen Denken ein Anſchauen iſt, das denkend anſchaut, und anſchaulich denkt, deſſen Gedanken unmittelbar durch das Denken ſelbſt Realität erhalten. Dieſes Weſen iſt Gott. Die Philoſophie hebt alſo von der ſinnlichen Wahrnehmung an, denn durch die Sinne kommt der Menſch zuerſt mit der Auſſenwelt in Berührung, und durch die Sinnlichkeit wird erſt alle Erkenntniß angeregt und möglich gemacht, von da ſteigt ſie zu den Begriffen, dann weiter zu den Ideen, durch deren Vermittelung es ihr möglich wird, die ſichtbare Welt an die unſichtbare zu knüpfen, einen Blick in die Tiefen des Ewigen ſelbſt zu thun, und ſo viel als es menſchliche Kräfte erlauben, das Weſen der Gottheit ſelbſt zu ergründen.

§. 9.

Die Philoſophie alſo hat drei weſentliche Theile 1) die Dialektik oder Logik und Metaphyſik, ſie enthüllt die Bewegung der Wiſſenſchaft, wie der Menſch von den Sinnen beginnend ſich erhebt bis zur intellektuellen Anſchauung des Ewigen, als der unveränderlichen Gleichheit des Denkens und Seyns 2) Naturwiſſenſchaft oder Phyſik. Sie iſt (nach §. 4.) Conſtruktion der Welt als der Offenbahrung Gottes, unter der Form des Raums 3) Geiſteswiſſenſchaft, oder Ethik in weitern Sinne; ſie iſt Conſtruktion der Intelligenz oder als Vielheit der Geſchichte als zeitliche Enthüllung des göttlichen Weſens, und ſie zeigt, wie der Menſch nach dem Bilde Gottes geſtaltet worden, und durch die Freiheit ſeines Geiſtes ſeinen hohen Beruf erfüllen, und das göttliche Bild im Leben und Handeln ausdrücken ſoll. Daher iſt die ſogenannte Moral ein Theil der Geiſteswiſſenſchaft und auf die Naturwiſſenſchaft gegründet denn es muß erſt das Weſen des Geiſtes ergründet und die Möglichkeit der Handlung gezeigt ſeyn, ehe dieſe ſelbſt hervortreten kann. Die Tugend iſt die thätige Einheit des Herzens und der Vernunft, oder die handelnde Harmonie der innern und äußern Welt, der Tugendhafte handelt nach dem freien Antriebe ſeines Herzens, die Forderungen des Geiſtes und die Triebe des Körpers begegnen ſich freundlich und dadurch wird das Mißverhältniß zwiſchen beiden gehoben, und Freiheit und Nothwendigkeit ausgeglichen.

§. 10.

Was nun der Philoſoph durch die Anſtrengung ſei-

ner Vernunft erreicht, der Tugendhafte im Handeln ausdrükt, dies ſtellt der Künſtler als ein eignes für ſich beſtehendes Werk dar, und erfüllt alſo in ſeinem hohen Berufe die erhabenſten Forderungen der Wiſſenſchaft und des Lebens. Die Kunſt iſt alſo der Gipfel und die Krone der ganzen Wiſſenſchaft; da wo ſich das Reich der Wiſſenſchaft und die natürliche Welt ſchließt, eröffnet ſich die Kunſtwelt und es beginnt eine neue Schöpfung, in deren Werken die Schönheit des ganzen Univerſums ausgedrükt iſt, wo die geforderte Einheit des Idealen und Realen in Einem ungetheiltem Akte erſcheint. Der Philoſoph denkt, der Sittliche handelt, der Künſtler ſchafft, Alles aus einem innern Antriebe, aus einer ſanftern oder heftigern Bewegung des Gemüths, denn der Zwieſpalt zwiſchen Freiheit und Nothwendigkeit, Geiſt und Natur kann nicht ausgeglichen werden ohne Anſtrengung, ohne die lebendigſten und beſten Kräfte des Menſchen in Anſpruch zu nehmen. Dieſe Aufregung des Innern läutert ſich zur erhabnen, göttlichen Ruhe in der Religion; denn die Religion, die Tochter des Gefühls und der Anſchauung iſt die unmittelbare Einheit des Denkens und Seyns; der Religiöſe ergreift das Höchſte durch die innigſte Anſchauung und den unerſchütterlichſten Glauben und dadurch lößt ſich ihm alles Mißtönende in die reinſte Harmonie auf. Philoſophie, Tugend, Kunſt und Religion, oder Wahrheit, Güte, Schönheit und Heiligkeit ſind alſo weſentlich Eins, die Genien des menſchlichen Lebens und die unverwerflichen Zeugen ſeiner göttlichen Abkunft.

§. 11.

Die Kunſt alſo iſt Nachweltſchöpfung; das Her-

austreten des Geiſtes in die Sichtbarkeit, die Darſtellung, Veranſchaulichung oder Verkörperung der Ideen. Die Ideen ſind lebendige, höchſt bewegliche, ſelbſtſtändige, ſchöpferiſche Gedanken des Geiſtes; ſie ergreifen das ganze Weſen des Geiſtes, mit unwiderſtehlicher Gewalt ſich hervordrängend und ihn antreibend, etwas Schönes und Würdiges außer ſich zu erzeugen; dies iſt der Urſprung der Kunſt, das Kunſtwerk iſt alſo dieſe verkörperte Idee, Ausdruck, Hülle, Symbol des Geiſtigen, und deßhalb von univerſeller Beziehung. Das Kunſtwerk iſt nichts ohne die Idee, es lebt nur und hat Bedeutnng durch ſie; denn inſofern es erſcheint, tritt es in die Reihe der irrdiſchen Naturen, nimmt Theil an ihrer Weſenheit, und iſt der Vergänglichkeit unterworfen; nur die Idee lebt an ſich und iſt ewig. Noch ehe der Künſtler an die Ausführung ſchreitet, kann das Werk vor ſeiner Seele ſtehen nach Umriß, Farbe, Geſtalt, und ſo wie es aus der bildenden Hand gekommen, ein Raub feindſeliger Mächte werden und untergehen; dann tritt es zurück, woher es gekommen, und lebt als reiner Gedanke in dem Geiſte des Künſtlers, unbeneidet und unverwundbar.

§. 12.

Die Kunſt iſt in dem innerſten Weſen des Menſchen gegründet, ſie offenbahrt ſeine ganze Natur, alle Kräfte und Triebe ſeines Weſens zu einem gleichtönigen Ganzen verknüpfend. Die Kunſt entſpringt aus innerer Fülle; ſie iſt ein Aus- und Ueberſtrömen der im Innern gleichſam wallenden und quellenden Idee; daher läßt ſie ſich weder wie eine Arbeit gebieten, noch durch Fleiß und

Anſtrengung erlangen, ſondern ſie iſt eins der ſchönſten Geſchenke der gütigen Gottheit, den Menſchen verliehen, um das Glück, die Wonne und den Reiz des Lebens zu erhöhen; der Künſtler ſchafft bei der größten Beſonnenheit doch zugleich faſt bewußtlos, aus einem innern unwiderſtehlichem Drange, aus einem großartigen, göttlichen Inſtinkte, und nur dieſer freien, unwillkührlichen Begeiſterung verdanken die ſchönſten Werke ihr Daſeyn, die rein und makellos wie die Göttinn aus dem ſanftbewegten Meere emporſtiegen. Deßwegen hat man ſeit den älteſten Zeiten von der Würde und Heiligkeit der Kunſt geredet; deßwegen haben die Griechen die Künſtler als die weiſeſten Menſchen, als Söhne und Lieblinge der Götter geehrt, und ihre Geſtalten als das Werk der Eingeiſtigung, der Einwirkung übermenſchlicher Weſen betrachtet.

§. 13.

Dennoch hat der Menſch die Herrſchaft über ſein eignes Werk, und die Kunſt iſt ein Produkt der Freiheit und Selbſtbeſtimmung des Menſchen, da dieſe aber von der Vernunft unzertrennlich iſt, und er ſich eben dadurch von allen andern Geſchöpfen unterſcheidet, ſo iſt auch die Kunſt ein Eigenthum des Menſchen. In den ſogenannten Kunſttrieben der Thiere wirkt nur die Natur, der Inſtinkt, ſie haben keine Freiheit und Bewußtſeyn über ihr Thun, daher iſt der Charakter ihrer Produkte Einförmigkeit und Beſchränktheit. Die Kunſt iſt ſich nothwendig ſelbſt Ziel und ihre eigne Geſetzgeberinn; das Kunſtwerk hat ſeinen Zweck in ſich ſelbſt, es will nur Weſenheit und Daſeyn enthüllen und offenbaren. Wenn daher

der Künſtler, die Würde ſeines hohen Berufs entweihend ſich durch äußere Rückſichten leiten läßt, und die Kunſt als Mittel zu einem beſtimmten Zwecke braucht, ſo ſinkt er zum bloßen Arbeiter herab. Aus dieſem Grunde nennt man mit Recht jene Künſte, welche blos auf Nutzen und Vergnügen berechnet ſind, mechaniſche oder arbeitende Künſte, diejenigen aber, welche blos um ihrer ſelbſt willen da ſind, ſchöne Künſte, auch freie Künſte, auch Künſte an ſich oder vorzugsweiſe.

§. 14.

Das Produkt der Kunſt iſt die Schönheit, denn die Schönheit iſt eben die ſich darſtellende, ſichtbar werdende Idee, und das Kunſtwerk, inſofern die Idee an ihm offenbahrt wird, und anſchaulich gemacht, iſt nothwendig ſchön. In den Kunſtwerken iſt die Form das Weſen, die ewige Idee muß, wenn ſie in die Wirklichkeit treten will, in Raum und Zeit ſich offenbahren, eine beſtimmte Form und Geſtalt annehmen, und dieſe Geſtalt, als das ewige Weſen der Idee in ſich aufnehmend und abſpiegelnd, iſt nothwendig die vollkommenſte und angemeſſendſte, d. h. eine ſchöne. Daraus gehen folgende Charaktere eines Kunſtwerks hervor, 1) Einheit, denn in der Kunſt iſt die Gleichheit des Denkens und Seyns in Einem unmittelbarem Akte, in Einer lebendigen Anſchauung gegeben; das Kunſtwerk ſoll Eine Idee ausdrücken und dieſe ganz und vollſtändig 2) Harmonie; denn die Grundidee, die herrſchende Empfindung als die Seele des Kunſtwerks iſt Eine; dieſe iſt der Mittelpunkt des Kunſtwerks, woraus in alle

Theile deſſelben Lebenskraft und Bewegung ſtrömt. Die Harmonie iſt aber eben die Zurückführung aller Töne auf einen gemeinſchaftlichen Grundton, jene Ununterſcheidbarkeit des Einen und Vielen, wo das Einzelne nur als Thetl des Ganzen ſeine wahre Bedeutung erhält und richtig verſtanden werden kann. 3) Vollkommenheit. Dieſe geht aus dem richtigem Verhältniß der Theile und des Ganzen hervor, wodurch das Kunſtwerk eben fähig iſt, dieſes innere, ſelbſtſtändige, in ſich vollendete, harmoniſche Leben der Idee rein und ungetrübt auszudrücken.

§. 15.

Die zahlloſen Mißverſtändniſſe und Streitigkeiten der Philoſophen über die Schönheit ſind aus einer doppelten Quelle gefloſſen; nehmlich einmal daraus, daß ſie die Schönheiten der Kunſt und Natur verwechſelt und nicht eingeſehen haben, was es zwiſchen beiden für einen Unterſchied giebt, dann aber auch daher, daß ſie von ſubjektivem Gefühl ausgehend, das Schöne durch das Urtheil und den Geſchmack beſtimmen wollten, welches weil es unendlich verſchieden iſt, für die Wiſſenſchaft ſelbſt nicht erſprießlich ſeyn konnte. Denn eigentlich und in der Wahrheit iſt das Schöne nur in der Kunſt, ſo wie das Wahre in der Wiſſenſchaft, das Gute im Leben; alles Andere was wir ſchön nennen, nennen wir ſo, indem wir den Begriff aus der Kunſt übertragen, und nur indem wir von allem andern Schönen abſehend, es einzig betrachten wie es in der Kunſt erſcheint, und es als Ganzheit und Idee auffaſſen, können wir hoffen, die Verwickelung zu löſen und das We-

ſen der Schönheit erkannt zu haben. — Iſt nun das Schöne die erſcheinende Idee, ſo ſetzt dies voraus: a) Ideen oder ſchöpferiſche Gedanken einer Intelligenz, und b) ein Werk dieſen Gedanken vollkommen entſprechend. Daraus erhellet aber, daß die einzelnen Werke der Natur nicht ſchön ſeyn können, denn kein einzelnes Werk derſelben drückt die Idee vollkommen ab; in der Natur iſt Alles in einem fortwährendem Strömen begriffen, Geſtalten kommen und verſchwinden, mannichfaltig wechſeln die Formen, doch bleibt das Weſen. Es iſt nun das Geſchäft der Philoſophie, zu zeigen, daß dieſe tauſendfältigen, gebrechlichen Formen nicht das wahre Weſen der Dinge ſind, daß die Idee, welche in der Kunſt in Einer unmittelbaren Anſchauung gegeben iſt, ſich in der Natur durch die ganze Zeitdauer eines Dinges auseinander legt, daß endlich zwar die Natur eine Intelligenz ſey und nach Ideen wirke, dieſe Ideen aber ſelbſt nicht erſcheinen, und daß eben deßhalb das Einzelweſen, weil es unfähig iſt, die Idee ganz zu enthüllen, als ein nothwendiges Opfer ſterben und ein andres Opfer erzeugen muß und ſo fort ins Unendliche.

§. 16.

Da nun alſo in der Kunſt die Idee ausgedrükt iſt, in der Natur nur das Einzelne, in jener die Form das Weſentliche, in dieſer das Richtige dem Tode geweihte, ſo iſt unläugbar, daß wir die Naturwerke nur bildlich und übertragend ſchön nennen können inſofern wir darin die Idee ahnden und durch die Vernunft an dieſem Material das unvergängliche Weſen derſelben erkennen. Selbſt die ganze Natur oder das Univerſum können wir

eigentlich nicht ſchön nennen, ſondern nur bildlich, indem wir uns Gott als den allvernünftigen Schöpfer des Alls denken, und die Welt als das durch ſeinen heiligen Geiſt erzeugte Ebenbild ſeiner ſelbſt, gleichſam als das unendliche, wundervolle und unvergleichliche Kunſtwerk Gottes; an ſich aber iſt die Natur kein von dem göttlichen Künſtler, wenn ich ſo ſagen ſoll, abgelößtes für ſich beſtehendes Werk, ſondern das volle, ungetheilte, nothwendige, von ihm ſelbſt ewig unzertrennliche Weſen ſeiner ſelbſt. Eben ſo läßt ſich auch von dieſem Standpunkte aus leicht beſtimmen, was es eigentlich für eine Bewandniß haben, ſowohl mit dem Einzelnen Schönen in der Kunſt ſelbſt, inſofern dies aus unſerm ſubjektivem Gefühl' hervorgehend unſer Wohlgefallen erregt, als auch in dem Leben mit den ſchönen Sitten und Handlungen. Schön iſt für mich, für ein beſtimmtes Individuum, jedes Kunſtwerk, worin ich die göttliche Idee ausgedrükt finde, wenn ich es als lebendiges Ganze in dem Geiſte des Künſtlers auffaſſe. Ein ſolcher iſt Kenner; im Dilettanten erſcheint dieſe Klarheit der Ideen als dunkles Gefühl. Findet ein Werk des Künſtlers ein ihm ſelbſt befreundentes Gemüth, ſo regt es die geſammten Kräfte deſſelben an und ſetzt ſie in ein freies harmoniſches Spiel; daher iſt das Schöne für uns lebendig. Dieſe Geſtalten ſind beſeelt, ſie ziehen uns an, wir kommen mit ihnen in vielfach freundliche Berührung; das Häßliche dagegen iſt für uns todt, bloße Materie, es ſtößt uns ab, wir wenden uns von ihm und ziehen uns in uns ſelbſt zurück. Daraus iſt der an ſich ganz richtige Grundſatz entſtanden, über den Geſchmack oder das Gefühl des Schönen läßt ſich nicht ſtreiten; denn im Menſchen erſcheint Alles von Innen heraus gebildet; er

trägt die ganze Natur und Kunſt in ſich, der Edle, Tüchtige und Treffliche fühlt ſich zu allem Edlen, Großen und Würdigen hingezogen, ſucht es emſig auf, es liebevoll hegend und pflegend; der gemeine, ſinnliche, verdorbne Menſch ſucht das ihm Verwandte; ſo findet ſich überall das Gleiche und die Natur leitet verſchiedne verſchieden.

§. 17.

Eine gleiche Bewandniß hat es mit den ſchönen Sitten und Handlungen. Eine Handlung iſt ſchön wenn der Handelnde dadurch einen ſittlichen Begriff, die Idee eines Gutes rein abdrückt. Auf ähnliche Art tragen wir den Begriff des Schönen auch auf andere Gegenſtände über, z. B. wenn wir von der Schönheit einer Perſon reden; wir denken uns dann ihre Geſtalt oder die einzelnen Theile derſelben als den glücklichen Ausdruck des Geiſtigen und beziehen ſie immer auf das Ideale, aber eigentlich iſt kein Menſch ſchön. Es ſoll nun aber dieſes nicht ſo geſagt ſeyn, als müſſe man ſich aller dieſer Bezeichnungen gänzlich enthalten, und ſie einzig auf die Kunſtwerke beſchränken, ſondern nur damit einleuchte, mit welchem Fug und Recht man ſich ihrer bediene, und wie ſie zu deuten ſeien. Nach den gewöhnlichen Anſichten erſcheinen dieſe Beſtimmungen verwirrt, und blindlings und aufs Gerathewohl durcheinandergeworfen, da doch ein gemeinſchaftlicher Grund vorhanden ſeyn muß, und der Zufall hierbei keine Stimme haben darf.

§. 18.

Ariſtoteles hat bekanntlich in ſeiner Poetik behaup-

tet, die Poeſie und alle Arten derſelben ſeien im Weſentlichen Nachahmungen, und ſeit dem haben neuere Theoriſten unzähligemal den Satz aufgeſtellt; die ſchöne Kunſt ſoll die Natur nachahmen. Die größten Schwierigkeiten verurſachte hierbei die Unbeſtimmtheit und Vieldeutigkeit des Begriffs Natur, ein Begriff, an den man wenig gedacht zu haben ſcheint, von dem aber die ganze Aufgabe abhängt, dem ohne Kenntniß des Nachgeahmten kann auch die Nachahmung ſelbſt nicht beurtheilt und verſtanden werden. Die Natur aber iſt, was der Menſch aus ihr macht; dem Einen iſt ſie bloße Ausdehnung und Materie; dem andern ein durchaus todtes und unwürdiges Seyn; nur dem begeiſterten Künſtler das volle und heilige Leben. Die Nachahmung iſt entweder blos etwas Leidendes, ein Kopiren und Wiederholen, berükſichtigend nur die äußeren Verhältniſſe der Dinge, als Ausdehnung, Geſtalt ꝛc. kurz das Individuelle, oder ſie zeigt ſich ſelbſtſtändiger und geht mehr auf das allen Dingen Gemeinſame und ſie Erhaltende, auf die Ideen, dann iſt ſie aber mehr als Nachahmung, und nur dies allein macht den Künſtler, jenes den Handwerker, mit welchen Theilen der Kunſt er ſich auch beſchäftige. Auch ſind bei jeder Nachahmung nur dieſe zwei Fälle möglich, entweder nemlich wir kennen das Objekt ſchon, welches nachgeahmt werden ſoll, oder wir kennen es nicht. Kennen wir es, wozu dann die Nachahmung? kennen wir es nicht, ſo iſt auch die Nachahmung vergeblich; und wie wiſſen wir denn immer, ob und inwiefern die Nachahmung dem Original entſpricht, oder nicht? Ferner kann ſtreng genommen kein Nachbild die Individualität der Natur erreichen; das Nachbild wird immer gewiſſe Züge aufnehmen, andere weglaſſen,

ſo daß der Satz: die Natur zu kopiren, kaum einen vernünftigen Sinn hat. Es wird alſo weiter gefragt; nach welchen Geſetzen ſoll ſich die Natur in das Gebiet der Kunſt erheben? Alle dieſe Schwierigkeiten fühlend ſagten daher Andere: Die Kunſt ſoll die ſchöne Natur nachahmen, oder ſie ſoll die Natur ins Schöne nachahmen und ſie veredelt darſtellen, allein theils wurde dadurch das Weſen der Nachahmung aufgehoben, theils war dieſes inſofern ſehr unbeſtimmt, als eben der Begriff des Schönen die größten Mißhelligkeiten verurſachte.

§. 19.

Wird alſo die Natur blos betrachtet als Materie und Ausdehnung als das Aeußere, Todte, Unwürdige, Leidende, als eine regelloſe Miſchung träger Stoffe, welche zu ihrer Bewegung einer andern Kraft, eines Anſtoßes von auſſen bedürfen, ſo können daraus für die Kunſt durchaus keine heilſamen Folgen erwachſen, denn dies iſt die gemeine, todte, unphiloſophiſche Anſicht von der Natur. Die höhere dagegen, die edle, wiſſenſchaftliche, freie und wahre Anſicht iſt, daß die Natur das Univerſum ſei, dann iſt aber auch einleuchtend, daß die Kunſt ſowohl ihren Stoff aus der Natur als auch ſie ſelbſt zum Vorbilde nehmen müſſe, weil eben nichts Wirkliches auſſer ihr iſt. Die ganze Natur iſt organiſirt und eine Intelligenz und das Univerſum durchſtrömt ein ſchaffender und bildender Geiſt. Dieſe würdigſte Idee vor Augen habend, kann man mit beſtem Rechte den Grundſatz aufſtellen: die Kunſt ſoll die Natur nachahmen d. h. die wirkende, beſeelende Kraft in ihr, und wie ſie

lebendige, durch innere Stärke bewegliche Werke erzeugen. Gleichwie das Universum nach ewig⸗feſten Regeln gebildet, von allen Seiten ſich auf ſeinen Mittelpunkt ſtützt, auf ſeinem eignen feſt begründetem Daſeyn ruhend, ſo ſei auch jedes ſchöne, aus der Hand des bildenden Künſtlers ſich entfaltende Ganze ein harmoniſches, ſich ſelbſt gnügendes, keiner fremden Stütze bedürftiges Werk, und im Kleinen ein Abdruck der höchſten Vortrefflichkeit im großen Ganzen der Natur.

§. 20.

Das Organ der Kunſt iſt die Phantaſie. Das Weſen der Einbildungskraft iſt noch nicht ergründet; es beruht auf der Wechſelwirkung der Empfindung auf die Ideen und der Ideen auf die Empfindung. Sie iſt eine lebendige Erinnerung, und die Empfindung, welche dabei thätig iſt, unterſcheidet ihre Erinnerungen von denen des Gedächtniſſes. Wird die Einbildungskraft ſo weit geſteigert, daß ſie anſtatt blos empfangend und ernährend, erzeugend und ſchöpferiſch wirkt, ſo iſt ſie Phantaſie, Dichtungsvermögen oder Einbildungskraft. Wie ſich die Einbildungskraft zur Phantaſie, ſo verhällt ſich ungefähr das Talent zum Genie. Im Talente ragen mehrere einzelne Kräfte hervor, z. B. Witz, Scharfſinn, Verſtand ꝛc. und die Phantaſie tritt in den Hintergrund; das Genie dagegen umfaßt den ganzen Menſchen, es iſt die Vollendung und Harmonie aller ſeiner Kräfte und Triebe, es iſt der göttliche Inſtinkt, der das ganze Weſen des Menſchen erhebt und adelt und ihm am deutlichſten ſeine Verwandſchaft mit Gott verkündiget. So wie das Talent nur auf einzelne Kräfte, des Menſchen ſo er⸗

ſtreckt ſich auch ſeine Anſchauung der Welt nur auf einzelne Theile derſelben, das Genie dagegen umfaßt den ganzen Menſchen, das ganze Leben und die geſammte Natur der Dinge und ſtellt ſie auf eine eigenthümliche Weiſe dar und enthüllt verborgne Seiten derſelben. Das eigentliche und wahre Genie ſetzt alle Kräfte in ein Ebenmaas und ſchönes Verhältniß, und dieſes Gleichgewicht zeigt ſich durch die Beſonnenheit, womit der Künſtler als Schöpfer ſeine eigne Welt beherrſcht. Durch dieſe herrliche Beſonnenheit erhalten die Kunſtwerke den Stempel der Vollendung und Göttlichkeit, wenn hingegen in dem Geiſte des Künſtlers das Genie nicht in ſeiner vollen Reinheit und Lauterkeit erſcheint, und durch die ſichtbare Einwirkung niedriger Vermögen getrübt wird, da werden auch ſeine Schöpfungen nicht makellos ſeyn, ſondern bei dem Glanze des Genies und den Strahlen des göttlichen Lichtes auch die Spuren einer dunklen verfinſternden Macht an ſich tragen. Dieſe Geiſter ſtehen alſo eigentlich in der Mitte zwiſchen dem Genie und dem Talent, und man könnte ſie vielleicht mit Jean Paul weibliche Genies nennen, d. h. ſolche, welche das Leben und die Welt zwar genialiſch auffaſſen, aber bei ihren Schöpfungen wie von einer unſichtbaren Macht gelähmt werden, und die Ideen in unvollkommner Geſtalt darſtellen.

NB. Der Name paſſives Genie, welchen Jean Paul vorzuziehen ſcheint, iſt unpaſſend, denn er enthält einen Widerſpruch.

§. 21.

So wie der Künſtler Eins iſt mit ſeinem Werke und

in demſelben ſein ganzes Weſen offenbart hat, ſo muß auch der Beſchauer oder Kunſtfreund, der ein Kunſtwerk richtig verſtehen und deuten will, es rückwärts bis in den Geiſt des Künſtlers verfolgen, und ſich zur Anſchauung der Idee derſelben erheben. Dies Vermögen nun, den Geiſt des Künſtlers in ſeinen Werken zu erkennen, und ſie zu erfaſſen als Ausdruck der Ideen, als vollendetes und lebendiges Ganze iſt der Kunſtſinn. Wer nicht ſelbſt Bildungskraft beſitzt, wer nicht Künſtler wird mit dem Künſtler und das Kunſtwerk nicht geiſtig aus ſich ſelbſt geſtalten kann, dem fehlt auch der ächte Sinn für die Kunſt, denn das Verwandte wird nur von dem Verwandten erregt und angezogen, von dem ihm Fremden aber entfremdet und abgeſtoßen. Dem Werken des Künſtlers muß man ſich wie den Werken der Natur mit Liebe und Ehrfurcht nahen, denn ein reiches und treffliches Gemüth ſchließt uns hier ſein Innres auf und läßt uns einen Blick in die verborgendſten Falten ſeines Herzens thun. Jeder Künſtler iſt Dichter, durch welches Organ er auch zu uns ſpreche, denn jedes freie Bilden und Schaffen iſt Dichten und den Produkten aller Künſte liegt Dichtung zum Grunde. Der Beruf zur Kunſt iſt ein Geſchenk der Gottheit, aber die Erſcheinung der Kunſtwerke hängt von irrdiſchen Mächten ab; es bedarf mannichfaltiger Verhältniſſe und Vorbereitung, viel Zeit und Anſtrengung, um eine Idee unſeres Geiſtes zu realiſiren und ein ihr entſprechendes Werk zu bilden, und das mühſam Errungene kann ein einziger Augenblick zerſtören; daher kann jemand Künſtler ſeyn, im edelſten und höchſten Sinne des Worts, ohne etwas produzirt zu haben, das Schöne ſelbſt aber wird nur durch das Kunſtwerk ſichtbar.

§. 22.

Der Künſtler und ſein Werk ſind durch ihr Erſcheinen in der Welt auch mehr oder weniger den äußern Verhältniſſen unterworfen. Daher haben Religion, Philoſophie, Wiſſenſchaften, Geſetzgebung, Sitten, Sprache, Klima auf die Bildung des Künſtlers und den Charakter ſeines Werks mehr oder weniger bedeutenden Einfluß. Jemehr ſich nun verſchiedne Völker in dieſem allem von einander unterſcheiden, deſto weniger Berührungspunkte wird auch ihre Kunſt mit einander haben. Ein ſolcher Unterſchied aber findet ſich z. B. zwiſchen der griechiſchen und chriſtlichen Welt, und daraus entſtand alſo auch ein durchgreifender Gegenſatz zwiſchen der alten und neuen, oder der antiken und modernen, oder romantiſchen Kunſt.

NB. Wenn von den Alten die Rede iſt ſo verſteht man, im weiteſten Sinne, alle Völker des Alterthums darunter, in einem engern Sinne, was nemlich die Litteratur betrift, die Griechen und Römer; in Anſehung der Kunſt aber die Griechen allein.

§. 23.

Es wirkten vielerlei Urſachen, welche die Griechen zu dem einzigen Volke machten, was ſie waren und uns noch ſind, was den Sinn für alles Große, Edle und Schöne und noch in den ſpäteſten Geſchlechtern Liebe, Bewundrung und Nacheifer erregt.

Die vorzüglichſten Urſachen waren 1) Griechenlands Lage und Klima. Es war ein Küſtenland,

oder gar ein Inſelnverein, und dieſe Lage iſt, wie die Geſchichte aller Völker bezeugt, die glücklichſte, ſowohl um von allen Seiten Keime der Kultur zu empfangen, als auch die eignen anzuregen, nach allen Seiten hin in Umlauf zu ſetzen und gegen andere einzutauſchen; daher finden wir bei den Griechen ſo viele Seefahrende Völkerſchaften und ſeit den früheſten Zeiten alles in Bewegung, Verkehr, und Geſchäften begriffen. Die Luft war mild, der Himmel rein, und es herrſchte weder die erſtarrende Rauheit des Nordens noch die erſchlaffende Hitze des Südens, ſondern jene rechte Mitte zwiſchen zwei Aeußerſten, worein Ariſtoteles das Weſen aller Tugend ſetzt. Der Boden bot hinlängliche Materialien, und ihre Lage im Mittelpunkte vieler Völker, zog die andern herbei und ſo wurde frühzeitig der Keim ihres Künſtlertalents hervorgelokt, 2) ihre Sprache. Sie war die gebildetſte von allen; nicht von ſtummen Geſetzen erpreßt, ſondern durch Muſik und Tanz, durch Geſang, Dichtkunſt und Geſchichte, und durch den freien Umgang vieler Stämme und Kolonieen wie eine lebendige Form der Natur entſtanden, und zur Muſenſprache der Welt gebildet worden. Sie iſt die wohllautendſte, wo Conſonanten und Vokale ſanft in einanderſtrömen, reich an abgemeßner vieltaktiger Ründung, äußerſt zartgebildet für jeden Ausdruck ſingbarer Empfindung; eben ſo abgeglättet und gerundet in der Proſa, und die Glieder ſo weiſe mit einander verbunden, und geſchikt in einander verſchränkt, daß jeder Gedanke durch ſich ſelbſt in ſeiner Bezeichnung durch Worte ein Kunſtwerk wurde.

§. 24.

Weiter gehört hierher 3) die Freiheit und

Menſchlichkeit ihrer Verfaſſung und Geſezgebung. Ueberall herrſchte die lebendigſte Wechſelwirkung zwiſchen dem Ganzen und den Theilen; die Kunſt ſtand nicht ſo vereinzelt und vielfach getrennt da, wie bei den Neueren, ſondern floß mit den Bedürfniſſen des Staats zuſammen, nichts in dem ganzen Umkreiſe ihres Lebens war ſo geringfügig, nichts ſo erhaben, als daß es den Künſtler von der Darſtellung deſſelben hätte abſchrecken können. Das Talent alſo hatte den freieſten Spielraum, überall fand es Anregung, Nahrung, Aufmunterung, Belohnung, Ehre und Ruhm die Fülle, und der Meiſter der ſcheinbar geringſten Kunſt konnte zur Verherrlichung und Verewigung ſeines Namens gelangen. Eins der weſentlichſten Stücke, welches mächtig zum Gedeihen der Kunſt mit wirkte, war ihre Erziehung. Dieſe war die vollkommenſte, denn ſie war nicht einſeitig und pedantiſch wie die neuere, d. h. nicht auf die Ausbildung gewiſſer Geiſteskräfte gerichtet, auf Koſten der andern, ſondern es leitete ſie der ſchöne, nicht genug zu preiſende Grundſatz, daß Körper und Seele ein auf das innigſte verſchlungenes untrennbares Ganzes bildeten, daß ein geſunder Geiſt nicht könne in einem kranken Körper wohnen, und auch der tüchtigſte Körper nichts ſei, wenn ihn nicht ein ſchöner und kräftiger Geiſt bewohne. Daher waren die beyden Haupttheile derſelben die Gymnaſtik und Muſik, wovon die eine auf die Vollendung des Körpers gerichtet war, die andere auf die des Geiſtes. Die Gymnaſtik hing mit den Spielen zuſammen; bei ihnen ſahen nicht nur die Künſtler die jugendlich-friſcheſten und ſchönſten Geſtalten ſich vor ihren Augen entfalten, ſondern auch für die Jünglinge ſelbſt war dies von den heilſamſten Folgen und

dieſe jugendlichen Siege erhielten ihren Geiſt, im thätigen Andenken des Familien-, Väter- und Heldenruhms. Hierzu kam noch das den Griechen angeborne, inſtinktartige Gefühl des Schönen; ſie waren geborne Künſtler, und ihr ganzes Beſtreben ging dahin, Alles, von der muthwilligſten Tändelei an bis zu der tiefſten Empfindung und der heiligſten Angelegenheit des Menſchen, in ſchöne Formen zu kleiden und als Kunſtwerk zu behandeln.

§. 25.

Der Mittelpunkt aber und gleichſam die Axe der ganzen Griechiſchen Bildung war die Religion, das feſteſte Band der Geſellſchaft; durch ſie wurde eigentlich der ganze Charakter der Griechheit beſtimmt. Ihre ganze Religion war begeiſterte Naturanſchauung, genialiſcher Naturdienſt; aber dieſer Dienſt, welcher bei andern Völkern die Phantaſie mit ſchrekhaften, häßlichen und gräßlichen Bildern verunſtaltete und verdüſterte, und das Herz zur Grauſamkeit erzog, entfaltete ſich hier groß, würdig und milde; jede Kraft der Natur wurde eine ſchöne Geſtalt, die Götter Kunſtwerke, ſchöne Menſchen, und die Menſchen zur Göttlichkeit hinaufgeläutert; für jedes Gefühl gleichſam, für jeden nur leiſe angedeuteten Wunſch hatte ſich ein eigner Gott geoffenbart; Pflanzen, Thiere, Menſchen, Heroen und Götter bildeten, ein ſchönes bewunderungswürdiges Ganze, und über alle wölbte ſich der dunkle Himmel des Schikſals. Hier liegt das tiefſte innerſte Weſen der Griechheit; es iſt ſchöne Objektivität. Die Griechen waren Naturkinder im edelſten Sinne des Worts; ſie hingen

an der Natur mit den Blicken eines Liebenden; die Gegenwart war ihnen Alles; überall freie, kräftige, ſchöne Individualität, voller, froher, heitrer Genuß des Lebens und Daſeyns; ſie leiſteten durch die ſeltenſte Begünſtigung der Umſtände Alles, was der in den Schranken der Endlichkeit befangene Menſch nur leiſten kann; ihre geſammte Kunſt und Poeſie iſt der Ausdruck vom Bewußtſeyn der Harmonie aller Kräfte; die Natur war bei ihnen ſelbſtgnügſam und ihre eigne Geſetzgeberinn, ſie ahndete keinen Mangel, ſtrebte nach keiner andern Vollkommenheit, als die ſie durch ihre eigne Tüchtigkeit erreichen konnte; der Tod war ihnen der Uebergang in die ſtille, dunkle, traurige Unterwelt, wo alles Lebendige und jede ſchöne Geſtalt als ein Schemen und Schatten erſcheint; kurz die ganze Griechheit war eine perſonifizirte, entzückende Jugendblüthe, ein geniales Kunſtwerk, ein großes und ſchönes, nach Zeiten und Verhältniſſen vielfältig verſchlungenes und gefaltetes Gedicht. Objektivität war bei den Griechen ſo ſehr herrſchender Charakter, daß ſie in allen Künſten und Wiſſenſchaften überwiegend wurde, und daß ſich ſchon deßhalb aus reinen Vernunftgründen manche Behauptungen der Neueren über Griechiſche Mahlerei, Muſik und Poeſie als irrig annehmen laſſen, geſetzt auch, daß man aus Mangel an Ueberreſten nicht immer hinlängliche Belege finden ſollte.

§. 26.

Dagegen vernichtete das Chriſtenthum dieſe ganze ſchöne Welt mit allen ihren Herrlichkeiten, und auf den Ruinen jener reitzenden Sinnlichkeit erhob ſich die unend-

liche Sehnſucht, und die ſchwärmeriſche beſchauliche Liebe für das Ewige. Alle Macht, Weisheit und Güte, Alles Edle, Vortreffliche und Erhabne, worein ſich bei den Griechen ſo viele einzelne Götter theilten, und wovon ein jeder ſeiner Idee gemäß, einen größeren oder geringeren Antheil empfangen hatte, concentrirte ſich in der chriſtlichen Religion als ſo viel einzelne Stralen zu dem Begriffe eines einzigen ewigen überſchwenglichen Weſens; die ganze Natur, deren beſondere Kräfte die Hand der dichtenden Griechen zu ſo viel ſchönen Göttergeſtalten umſchuf, wurde nun für das lediglich durch den allmächtigen Willen des dreyeinigen Gottes erſchaffne Werk gehalten; des Gottes der alle Geſchöpfe an ſeinem Vaterherzen hält, und die Menſchen liebt wie ſeine Kinder, aber gerecht und heilig iſt und unerforſchlich in ſeinem Weſen; der zwar dem Niedrigſten wie dem Höchſten Spuren ſeiner allwaltenden Vorſicht aufgedrückt hat, und uns überall zahlloſe Unterpfänder ſeiner ewigen Liebe und Barmherzigkeit gegeben; aber alle ſeine Fügungen in ein heiliges Dunkel gehüllt hat; der zu erhaben, um ein Gegenſtand der Kunſt zu ſeyn, zu geheimnißvoll, um mit der Vernunft erfaßt werden zu können, nur dem Herzen des reinen und gläubigen Chriſten in ſeiner vollen Glorie erſcheint.

§. 27.

Aus dieſer Idee geht der eigenthümliche Charakter und die Verſchiedenheit der neuen Welt im Vergleich mit der alten hervor, eine durchgängig entgegengeſetzte Anſicht des Lebens, und eine abweichende Richtung der Kunſt. Wenn nemlich den Griechen die Gegenwart das

An⸗ und Für Sich⸗Seyende war, und die Unſterblich⸗keit oder die Fortdauer des Geiſtes nach dem Tode gleich⸗ſam nur der abgeſchwächte Traum dieſes wachen hellen Lebenstages, als ein eigentliches Verſinken, Begraben, und Eingekerkert werden in die düſtervolle, Geſang⸗ und Tanzloſe Unterwelt, ſo ſtrebt dagegen in der chriſtlichen Religion alles nach oben, in ein Land, wo alle Mühen des irrdiſchen Daſeyns endigen, Klage und Schmerz verſtummt; wie die zarte, ſtillduftende Pflanze ſich zu dem reinen heiligen Lichte wendet, ſo richtet der fromme Chriſt ſeine Blicke himmelwärts nach einem heiligen, wunderbar⸗entzückendem Lande, und er erkennt in ihm ſeine rechte Heimath und den Ort ſeiner Beſtimmung; das ganze gegenwärtige Leben iſt das Wallen eines Pil⸗gers zu dem Heiligen Grabe, die Prüfung, Vorbereitung nud Vorſchule eines Höheren, es iſt nur Schattenwelt und Nacht, der Körper der Kerker und das Grab der Seele; erſt im Tode legt ſie ihn ab wie eine ſterbliche Hülle, um ihn verklärt wieder zu empfangen, frei ſchwingt ſie ſich in höhere Räume, und über dem Ver⸗ſinken des irrdiſchen Strebens und Kämpfens geht ihr ein neuer, glorreicher Tag auf. Alles hieſige Glück iſt kurz und leicht vergänglich, aller Genuß eine flüchtige Täuſchung, kein äußerer Gegenſtand kann unſere Seele ganz erfüllen; daher die ewige Duldung, der Schmerz und Kampf, daher der Glaube, das Vertrauen, die Liebe, die Hoffnung, die Sehnſucht; daher die innere Zerriſſenheit, die Trennung zwiſchen der äußern und in⸗nern Welt, den göttlichen und weltlichen Dingen; daher der ernſte und tiefe Charakter in dem ganzen Chriſten⸗thum und die ſtäte Richtung nach dem Unendlichen und nach den unvertilgbaren Gütern des Geiſtes. Im Hei⸗

denthume ſcheint ſich Alles nur auf der Oberfläche und Auſſenſeite zu bewegen, und die ſinnlichen Triebe des Menſchen in ein leichtes, harmoniſches Spiel zu verſetzen; das Chriſtenthum aber dringt durch dieſe ſinnlichen Vermögen, welche den Menſchen an die Auſſenwelt knüpfen hindurch bis zum innerſten Mark des Herzens, und berührt die tiefſten und zarteſten Saiten des Gemüths, damit die Seele in ſich ſelbſt ſich verſenke und den fleiſchlichen Lüſten und irrdiſchen Mächten entſagend, auf den Flügeln der Andacht und Begeiſterung ſich zu Gott erhebe, und hierdurch geſtärkt den Kampf mit dem Böſen muthiger beginne und es verdiene, ein Kind Gottes zu heißen, und den himmliſchen Vater, wie es ſeyn ſoll, im Geiſt und in der Wahrheit zu verehren.

§. 28.

Iſt das Kunſtwerk Ausdruck der Idee, ſo ſcheint zu folgen, daß alles Individuelle in demſelben vertilgt ſeyn müſſe, und das eigentliche Weſen der Schönheit charakterlos ſey. Allein ein ſolches charakterloſes Werk würde kein Intereſſe erregen und jeden Beſchauenden oder Hörenden kalt laſſen. Vielmehr iſt ein Kunſtwerk je ſchöner auch deſto individueller, d. h. deſto beſtimmter, lebendiger, ausdruksvoller ſeine Form, ſo daß das Charakteriſtiſche der Schönheit weſentlich zu ſeyn ſcheint. Dadurch entſteht eben aller Reiz der Geſtalten, der Künſtler mag ſie uns nun in Marmor, oder im Farbenſchmuck, oder vor unſern Augen handelnd darſtellen, daß Individuelles und Allgemeines, Wirkliches und Ideales auf wunderbare Weiſe in ihnen gemiſcht ſind, daß ſie den Lebenden gleichen und doch auch nicht; darin beſteht

eben der Zauber der Poeſie und Muſik, daß ſie unſere beſtimmteſten, augenbliklichen Gefühle auszuſprechen ſcheinen, und uns doch ſo weit über das irrdiſche Daſeyn erheben und uns ein fernes geahndetes Land aufſchließen.

§. 29.

Die Kunſt iſt ein unendliches Ganze, eine Idee, in deren vollſtändigem Beſitz kein Einzelner iſt; ſie läßt ſich alſo auch von den verſchiedenſten Seiten auffaſſen, ohne daß dadurch ihr Weſen verfehlt wird. Diejenige Anſicht nun, welche jeder Künſtler nach ſeiner Individualität von ihr hat, gleichſam die Seele ſeiner Anſchauung der Kunſtwelt, als Prinzip zum praktiſchen Syſtem entwickelt, iſt der Styl des Künſtlers. Aber er iſt zugleich freiwillige Beſchränkung unter die Kunſt, das Vergeſſen der eignen Individualität im Kunſtwerke. Da nun jede Kunſt einen eignen Organism bildet, und ein eignes Prinzip ihrer Darſtellungen hat, ſo hat auch jede ihren beſondern Styl. Daher giebt es einen plaſtiſchen, einen pittoresken, einen muſikaliſchen und poetiſchen Styl. Tritt ferner eine Kunſt in mehrere eigenthümliche Sphären aus einander, ſo wird auch jede derſelben wiederum ihren eignen Styl haben. Daher giebt es z. B. in der Poeſie einen Epiſchen, Lyriſchen, und Dramatiſchen Styl, die bei aller Verſchiedenheit doch in dem Weſen der Poeſie ſelbſt gegründet ſind. Betrachtet man endlich eine ganze Reihe von Kunſtwerken als ein geſchloßnes, geſetzmäßig ſich entwickelndes Ganze, ſo belegt man auch dieſes mit dem Namen des Styls. Artet der Styl aus, ſo entſteht

die Manier, die Manier iſt eine fehlerhafte Angewöhnung des Künſtlers und das Manierirte eine unerlaubte Einmiſchung der darſtellenden Perſon und ihrer beſondern Beſchaffenheiten in die künſtleriſche Darſtellung. Zuweilen aber braucht man es auch in einem lobenden Sinne, gleichbedeutend mit Styl oder Character, wenn man z. B. ſagt, dieſes Gemählde iſt in einer großen Manier gebildet, oder in der Manier des Correggio ꝛc.

§. 30.

Das Schöne war die verkörperte oder erſcheinende Idee, alſo als Ausdruck der ewigen Idee die Gleichheit des Unendlichen und Endlichen. Iſt nun das Unendliche überwiegend, d. h. iſt die Idee, welche dargeſtellt werden ſoll, zu groß, als daß ſie das Werk ganz ausdrücken könnte, wird aber dennoch der Geiſt ſo davon ergriffen, daß die Idee in ihrer Unendlichkeit ihm eröffnet wird, und er ſich von dem Werke in die Unermeßlichkeit derſelben erhebt, ſo iſt uns das Erhabne gegeben. Schönheit und Erhabenheit ſind ſich alſo entgegengeſetzt blos durch das Objekt, nicht durch das anſchauende Subjekt. Kant hat das Erhabne ſehr gut definirt als etwas, deſſen Vorſtellung das Gemüth beſtimmt, ſich die Unerreichbarkeit der Natur als Darſtellung der Ideen zu denken. Es giebt eigentlich in der Natur nichts Erhabnes, denn erhaben ſind nur die unendlichen Ideen, kein Werk der Natur aber kann ſie ganz ausdrücken; für uns aber, oder ſubjektiv iſt dasjenige erhaben, bei deſſen Anblick oder Gehör das Gefühl des Unendlichen, Unerreichbaren und

Undarſtellbaren, in uns aufgeht, und dieſes Gefühl ergreift unſer ganzes Gemüth und erſchüttert die innerſten Nerven unſres Weſens, da hingegen das Gefühl des Schönen unſere Seelenkräfte mehr in ein harmoniſches, heitres Spiel verſetzt. Der Charakter der Griechiſchen Religion iſt Schönheit, der Charakter der Chriſtlichen, Erhabenheit. Das Erhabne in der angegebnen Bedeutung offenbart ſich entweder in der Natur oder in dem Geiſte; in der Natur zeigt es ſich entweder mehr als Aeußeres oder Inneres, (dies iſt Kants mathematiſch- oder dynamiſch-Erhabnes) ſo auch in dem Geiſte, innerlich als Beſtrebungen des Geiſtes im Denken, äußerlich als Handlung. (Dies könnte man das logiſch- und das ethiſch-Erhabne nennen). Im ethiſch-Erhabnen liegen die Prinzipien der Tragödie.

NB. Die Entwickelung der Idee des Erhabnen in Kants Kritik der Urtheilskraft iſt weit vorzüglicher als die des Schönen, und gehört unter das Beſte was Kant geſchrieben hat. Jean Paul's Einwürfe beruhen auf Mißverſtändniß.

§. 31.

Die innigſte Verſchmelzung aber des Allgemeinen und Beſondern, der Form und des Charakters, des Kunſtwerks und der Natur iſt die Grazie. Man könnte ſie die bewegte Schönheit nennen, und ſie erſcheint im Leben als Anmuth inwiefern ſich dieſes der Kunſt und dem Conventionellen noch nicht hingegeben hat, im Gemüthe aber als Huld, oder als liebevolles Hinneigen und Anſchließen an jedes menſchliche Weſen.

Das Reizende entſpringt aus einen ſanften Uebergewichte des Endlichen und Sinnlichen, das Naive aber aus dem Gegenſatze zwiſchen Natur und Kunſt. Es kann daher nicht in einer frühern Zeit erkannt werden, wo der Menſch noch Naturkind und Eins mit den Umgebungen war, ſondern erſt in einer ſpätern, wenn das Leben mit der Natur in Gegenſatz getreten iſt. Die Naivetät geht daher nur hervor aus einem einfachen, und kunſtloſen Gemüthe, welches nur ſeine Gefühle und die es bewegenden Ideen ausſpricht, ohne der Sitte und Convenienz zu achten.

§. 32.

Dem Erhabnen entgegengeſetzt iſt das Komiſche. Gleichwie nemlich im Erhabnen die unendliche Idee ſo vorherrſchend iſt, daß das Endliche, Natur- oder Kunſtwerk ſie nicht ganz zu faſſen und auszudrücken vermag, ſo tritt dagegen im Komiſchen das Endliche und Einzelne ſo keck hervor, daß es ſcheint Selbſtzweck zu ſeyn und die Idee in ihm ganz untergeordnet und faſt vernichtet. Das Komiſche ſcheint aller Geſetze der Kunſt zu ſpotten, und die Einheit und lebendige Durchdringung und Beziehung des Einzelnen und Ganzen, d. h. das Organiſche des Kunſtwerks ganz zerſtört. Das Sinnliche und der Verſtand ſind das Erſte und Beſtimmende, und dieſen werden alle Ideen unterworfen und dienſtbar gemacht. Daher die gänzliche Ungebundenheit, Willkühr und Frechheit; für das Komiſche iſt nichts zu groß, zu ſchön und heilig, wenn es nur eine ſcherzhafte Seite darbietet, Alles, das Sinnliche und Ueberſinnliche, das Irrdiſche und Himmliſche, zieht es in ſein Gebiet, deſ-

ſen Grenzen unausmeßbar ſind. Hier liegen, worauf ſchon der Name deutet, die Prinzipien der Komödie. Im Gebiete des Komiſchen liegen die Parodie und das Traveſtiren. Sie ſind zwar mehr als bloße Umbildungen vorhandner ernſthafter Werke, aber dennoch kann man dadurch keineswegs, wie wohl viele geglaubt, das Weſen der Komödie bezeichnen; denn Parodie ſetzt immer eine Beziehung auf das Parodirte und Abhängigkeit davon voraus, die Komödie aber, in der alten würdigen Bedeutung iſt eine eigne, unabhängige, für ſich beſtehende Schöpfung.

§. 33.

Der reinſte Gegenſatz des Erhabnen iſt das Lächerliche, wie jenes das Unendlich-Große, ſo iſt dieſes das Unendlich-Kleine. Es iſt das Unverſtändige aus dem Reiche des Verſtandes, zur Verachtung zu unwichtig und zum Haſſe zu gut; es kann nur im Leben, d. h. in einer Handlung oder einem Zuſtande angeſchaut werden, und dies iſt nur möglich, wenn die Handlung als falſches Mittel die Abſicht des Verſtandes oder die Lage als Widerſpiel die Meinung deſſelben darſtellt und Lügen ſtraft. Das Sinnliche allein, d. h. das Lebloſe iſt an und für ſich nicht lächerlich, außer durch Perſoniſikation; auch nichts Geiſtiges allein, denn der reine Irrthum iſt ſo wenig lächerlich als die Unwiſſenheit, ſondern der Irrthum muß ſich durch ein Beſtreben durch eine Handlung offenbaren, und nur dann, wenn zuerſt das Innere mit dem Aeußeren, die Vorſtellung mit der Handlung, und dieſe beiden mit unſerer Ueberzeugung und Anſicht einen auffallenden Con-

traſt bildet, entſteht das Lächerliche. Das Lächerliche bildet einen objektiven Contraſt durch den Widerſpruch, worin das Beſtreben oder Seyn des lächerlichen Weſens mit dem ſinnlich-angeſchauten Verhältniß ſteht, und einen ſubjektiven durch den Widerſpruch, indem wir dem Handelnden unſern Geiſt und unſere Einſicht leihen. Daraus iſt zugleich begreiflich warum das Lächerliche, wie es z. B. mehreren Stellen bei Cervantes faſt ins Erhabne übergehen könne.

NB. treffliche Analyſe des Lächerlichen in Jean Pauls Vorſchule der Aeſthetik. Eben ſo ſchön ſind die Kapitel über Humor und Witz.

§. 34.

Wenn in dem Erhabnen das Unendliche überwiegend iſt, im Komiſchen das Endliche, und das Lächerliche aus dem Widerſpruch der innern vermeinten Unendlichkeit mit der äußern Endlichkeit und Nichtigkeit entſpringt, ſo iſt, um dieſe Formen zu vollenden, noch ein andres Verhältniß denkbar, nemlich dies, daß die innere angeſchaute Unendlichkeit abſolute Macht und Feſtigkeit erhält, und das Aeußere dagegen als vergänglich und nichtig erſcheint. Und dieſes iſt der Humor. Er iſt das umgekehrte Lächerliche oder die Erſcheinung des Erhabnen ſelbſt im menſchlichen Geiſte; denn der Menſch erſcheint als Thor und Narr, wenn ſeine Meinungen, als eines geglaubten innern unendlichen in der That aber endlichen und ſehr beſchränkten und ſchwachen Weſens, an der Auſſenwelt als dem wahren Unendlichen, welches er verhöhnen zu können wähnte, ſich brechen und der Spott auf das verſpottete Sub-

jeckt ſelbſt zurückfällt, der Humoriſt aber iſt gleichſam der Sachwalter und Rächer aller Thoren und Narren, denn er zeigt, daß wenn die innre Unendlichkeit nicht eine vermeinte, ſondern eine wahre iſt und der Menſch wirklich von der Ewigkeit, Unerreichbarkeit und Undarſtellbarkeit der göttlichen Idee ergriffen, alles Aeußere und Sinnliche als ſolches nichtig iſt, ein Schatten- und Schein-Leben, welches die Idee nur heuchelt. Daher iſt der Humor nicht auf eine einzelne Thorheit und Schwachheit gerichtet, der Humoriſt hat es nicht mit einer beſondern Perſon zu thun, er will nicht die Mängel und Gebrechen dieſes beſtimmten Individuums darſtellen, ſondern das ganze Menſchengeſchlecht als ein ſinnliches und ſterbliches, erſcheint ihm nichtig und thörigt im Vergleich mit der göttlichen Idee. Die Ironie beruht auf dem Contraſte zwiſchen der Vorſtellung und dem angeſchauten Objeckte und in der Ueberzeugung, daß in relativen Verhältniſſen keine Haltung ſei, daß jeder Satz ſeinen Gegenſatz finde und habe, und daß mit jeder ausgeſprochnen Behauptung eine andere ihr wiederſtreitende gegeben ſei. Dieſe Ironie erſcheint bei Platon als göttlich, wo an dem Endlichen ſo lange Einſeitigkeiten und Widerſprüche aufgezählt werden, bis dem aufmerkſam Folgenden die Löſung derſelben in den ewigen Ideen aufgeht. Den Gegenſatz der Ironie, d. h. den rein-ſubjectiven Contraſt bildet die Laune.

§. 35.

Dem Komiſchen weſentlich iſt der Witz. Er iſt eine urſprüngliche Kraft, erfindend und bildend, ein genialiſcher Funken oder ein Bliz aus der Welt des Genies,

um eine einzelne Stelle der Wirklichkeit augenblicklich zu erleuchten, und mit der göttlichen Idee zu entzünden. Da alſo der Witz bewirkt, daß das Unendliche an dem Endlichen wenn auch nur auf Augenblicke aufgeht, theils um es durch dieſen Schein zu verklären und zu mildern, theils um es in deſto tieferes Dunkel zu hüllen, ſo iſt er weſentlich und in Wahrheit erhaben. Seine Wirkung hängt davon ab, wie groß die Stelle iſt, welche er erleuchtet, und wie viel Punkte er ſichtbar macht, und wie oft er herniederfährt, und wie unerwartet er kommt. Denn in manchen Werken erſcheint er ſo ſelten und trift ein ſo kleines Fleckchen, das man kaum bemerkt und ohne etwas geſehn zu haben; in andern Werken dagegen z. B. im Ariſtophanes folgt Blitz auf Blitz ſo ſchnell, daß die ganze Gegend in Feuer und Flammen zu ſtehen ſcheint, und das Auge des Schauenden ganz geblendet wird.

§. 36.

Das Weſen des Witzes wird ferner daraus klar, wenn man ihn, wie Jean Paul gethan, mit dem Scharfſinn und Tiefſinn vergleicht. Der Witz in der einfachſten Bedeutung, iſt die erſte leichteſte Vergleichung zweier Vorſtellungen; auch der Scharfſinn vergleicht, doch mit mehr Anſtrengung und um Unähnlichkeiten zu finden; der Tiefſinn um Gleichheit zu ſetzen. Der Witz iſt in einer unmittelbaren Anſchauung gegeben, ein Stral aus einer höheren Region, der plötzlich niederfährt, das Wirkliche trifft und entzündet; der Scharfſinn dagegen bewegt ſich nur in der Wirklichkeit ſelbſt; er unterſcheidet zwiſchen ſchon gegebnen Verhältniſſen ähnlicher Größen neue Verhältniſſe und hebt die Unterſchiede derſelben her-

vor, daher kann er nur durch eine Reihe von Begriffen darlegen, was der Witz in Einer unmittelbaren Anſchauung enthüllt, und er muß die gegebnen Aehnlichkeiten von neuem ſichten und ſondern. Der Tiefſinn endlich iſt die vollendete Entwickelung des Scharfſinns und Witzes; er trachtet nach Einheit und Gleichheit Alles deſſen, was der Witz anſchaulich verbunden hat, und der Scharfſinn verſtändig geſchieden; er umfaßt alle Kräfte des Menſchen und ſtrebt nach der höchſten Einheit und dem letzen Grunde alles Seyenden, und ſo muß er denn endlich als ein geſteigerter, vollendeter und göttlicher Witz bei dem Weſen aller Weſen anlangen, und wie ins höchſte Wiſſen der Scharfſinn, ſo ſich ins höchſte Seyn verlieren. Die älteſte und reinſte Verbindung des Witzes iſt die des unbildlichen oder des Reflexionswitzes, die erſte leichte Aehnlichkeit aus der einfachen Zuſammenſtellung zweier Größen, und nur in dieſer Bedeutung kann man ſagen, daß z. B. das Epigramm ſeiner Natur nach witzig ſey. Iſt der Witz ächt, ſo darf die Anſtrengung nicht ſichtbar werden, daher iſt geſuchter, mühſamer Witz, fehlerhaft und ſein erſter Schlag auch der ſtärkſte.

§. 37.

Das Schöne iſt, wie dargethan worden, eine ewige Idee. Eben ſo iſt die Kunſt weſentlich nur Eine, alle Künſte ſind lebendige Glieder dieſer Einen abſoluten Kunſt, und ihr gemeinſchaftliches Ziel iſt die Verwirklichung der Einen ewigen Idee des Schönen; ſie unterſcheiden ſich nur durch die verſchiednen Organe ihrer Darſtellung. Soll die ewige Idee wirklich erſcheinen,

ſo kann ſie dieſes nur unter den Formen und innerhalb den Grenzen unſerer Anſchauungen; dieſe ſind aber Raum und Zeit, alſo kann auch die ewige Idee der Schönheit, nur in Raum und Zeit ſich uns offenbaren. Nun iſt weiter das Kunſtwerk ſeiner Natur nach endlich und begrenzt, die ewige Idee aber unendlich und unbegrenzt, alſo kann auch kein einzelnes Kunſtwerk oder irgend eine beſondere Kunſt das himmliſche Urbild des Schönen ſelbſt ganz und in ſeiner vollendeten Weſenheit darſtellen, ſondern nur die Ausſtrömungen deſſelben, d. h. die einzelnen Ideen; die aber auch ewig und lebendig ſind und die himmliſche Urſchönheit in ſich abſpiegeln und wiederſtralen. Denn Alles irrdiſche Schöne iſt nur dadurch ſchön, daß es Theil hat an jener überſchwenglichen an und für und durch ſich ſelbſt ſeyenden Schönheit welche Eins iſt mit der unendlichen Güte und Wahrheit: denn Schönheit, Wahrheit und Güte ſind nur verſchiedne Offenbahrungen des einen ungetheilten, abſoluten Weſens.

§. 38.

Sind Raum und Zeit die Formen und Grenzen unſerer Anſchauungen, oder muß Alles, was ein Gegenſtand unſerer Erkenntniß werden ſoll, entweder im Raume, oder in der Zeit oder in beiden zugleich erſcheinen, ſo können auch offenbar die Künſte die ewige Idee des Schönen nur entweder vorzugsweiſe im Raume, oder in der Zeit oder in beiden zugleich enthüllen. Das im Raume dargeſtellte kann nur erſcheinen als eine Anſchauung, als ein Ausgedehntes, als ein Zugleichſeyn, als Begrenztes, als Körper, oder als Bild, als Ob-

jekt des Geſichts- und Gefühlsſinns; das in der Zeit Dargeſtellte hingegen nur als ein Innres, als Empfindung, als ein Nacheinanderſeyn, oder als Bewegung, und ſinnlich ausgedrükt als Objekt des Gehörſinns, d. h. als Lufthauch und Schwung oder als Ton. Sollen nun Raum und Zeit, Anſchauung und Empfindung, Inneres und Aeußeresſich lebendig durchdringen, ſo muß das Bild zugleich hörbar ſeyn, und dagegen dem Tone ein Bild entſprechen. Dieſer gebildete d. h. anſchauliche Ton, oder dieſes tönende Bild iſt aber das lebendige Wort, welches in ſeiner Vollendung als Sprache erſcheint. Hieraus entſpringen drei weſentliche Abtheilungen der Künſte. Diejenigen Künſte, welche vorzugsweiſe im Raume darſtellen, durch Körper oder Bild, kann man die plaſtiſchen oder bildenden, oder auch optiſchen nennen, als welche vorzüglich auf den Geſichtsſinn wirken; diejenigen dagegen, welche vorzugsweiſe in der Zeit durch den Ton darſtellen, die tönenden oder akuſtiſchen, und jene endlich, welche in beiden zugleich d. h. durch das Wort darſtellen, die logiſchen oder redenden Künſte. Dieſen Abtheilungen entſprechen die Plaſtik, Muſik und Poeſie.

Zweyter Theil.

Theorie der einzelnen Künſte.

Erſter Abſchnitt.

Die bildenden Künſte.

§. 1.

Die bildende Kunſt ſtellt wie ſchon der Name zeigt, die Idee des Schönen vorzugsweiſe im Raume dar, körperlich und begrenzt durch Figur und Bild. Sie zerfällt aber ſelbſt in zwei Theile. Es iſt nemlich entweder die Maſſe, überhaupt die Materie vorherrſchend, und wirkliche Körper gebildet, d. h. nach allen drei Dimenſionen der Ausdehnung, und dieſes iſt die Plaſtik, oder eigentliche Bildkunſt, gewöhnlich Bildhauerkunſt genennt, (wiewohl nicht ſehr paſſend, da dieſe Benennung zu ſehr auf das blos Mechaniſche derſelben hinweißt), oder es iſt das Geiſtige hervorſtechend, und der Körper nur angedeutet, und dies iſt die Mahlerei. Man kann daher auch die Mahlerei eine ſubjektive Plaſtik und die Plaſtik eine objektive Mahlerei nennen; beyde ſind verſchiedne Pole der allgemeinen Bildkunſt.

Erſtes Kapitel.

Von der Plaſtik.

Litteratur.

Pietro Santo Bartoli admiranda Romanorum antiquitatum et veteris Sculpturae veſtigia. c. not. Bellori 1620.

Galleria Giuſtiniana Rom. 1631.

Gorii Muſeum Florentinum Florenz 1731.

Caylus antiquités Egyptiennes, Grecs etc. Paris 1752.

Visconti il Muſeo Pio-Clementino Roma 1782.

Muſeum Capitolinum Rom. 1787.

Winkelmann I. monumenti antichi inediti Rom. 1767.

— — — ſämtliche Werke herausgeg. von Fernow, Meyer und J. Schulze. Dreßden 1808 — 1811. 4 Bde

Alterthümer von Herkulanum. Neapel 1752.

Fiorillo's Geſchichte der zeichnenden Künſte. Göttingen 1798 ꝛc. 6 Bde.

Auguſteum herausgeg. von Becker. Dreßden 1806 ꝛc.

Böttiger C. A. Andeutungen zu 24 Vorträgen über die Archäologie. Dreßden 1806.

Piraneſi et Piroli Muſée Napoléon à Pa-
rîs 1807.

Lipperts Dacktyliothek mit einem Verzeichniß von Chriſt und Heyne. Leipz. 1755.

Schlichtegroll Auswahl vorzüglicher Gemmen aus der Stoſchiſchen Sammlung. Nürnberg 1797.

Fr. Jacobs Rede über den Reichthum der Griechen an plaſtiſchen Kunſtwerken. München 1810.

F. W. J. Schelling's Rede über das Verhältniß der bildenden Künſte zur Natur. München 1807.

§. 2.

Die Plaſtik iſt die objektivſte unter allen Künſten, die Darſtellung der Idee des Schönen im Raume durch körperliche Geſtalten. Sie iſt die Kunſt des reinen Seyns, des einfachen Darſtellens und Bildens, aus dem unwiderſtehlichem Triebe des Menſchen entſprungen, die rohe außer ihm verbreitete Materie mit den Begriffen zu durchdringen, ihr die Form des Geiſtigen zu ertheilen und ſie nach den lebendigen Ideen ſeines Innern zu geſtalten, ſo daß daraus eigne, für ſich beſtehende, vollendete Gebilde erwachſen, welche fremdes Beyſtandes und Stütze nicht bedürftig, auf ihrer eignen Baſis und Mittelpunkte ruhen. Dadurch arbeitet ſie zugleich für zwei Sinne, für das Geſicht und Gefühl, denn jemehr ſich das Material von ſeiner urſprünglichen Rohheit entfernt, je feiner, glatter und zarter es wird, deſto mehr nähert es ſich dem Geiſtigen, und iſt um ſo fähiger, das Ideale in ſich aufzunehmen und abzudrücken. Sie iſt älter als die Mahlerei, denn wenn der Menſch eine Idee äußerlich darſtellen wollte, ſo war es natürlich, daß

er bei den rohen Anfängen der Kunſt, den äußeren Stoff ergriff, und die Idee gleichſam im Ganzen und Großen mit allen ihren Umriſſen und Zügen nachzubilden ſuchte, ſo mangelhaft auch immer dieſe Verſuche ſeyn mochten; als daß er blos auf ebner Fläche darſtellen, und den Figuren mehr den Schein der Wirklichkeit, als wirkliches, begrenztes Daſeyn hätte ertheilen ſollen.

§. 3.

Die Plaſtik will nichts Zufälliges darſtellen, ſondern reine Weſenheit, die einfache Idee, und da ſie Alles in Einer unmittelbaren Anſchauung geben, und ihre ganze Kraft in Einen Moment zuſammendrängen muß, auch ihr nicht die bunte Farbenwelt, alſo kein Licht und Schatten, kein Hintergrund, keine ſo mannichfaltige Gruppirung zu Gebote ſteht, wie der Mahlerei, ſo muß ſie auf die größte Feinheit, Leichtigkeit und Zartheit ihrer Umriſſe denken, und ihren Geſtalten die möglichhöchſte Reinheit der Formen geben, damit die Schönheiten ihrer Produkte von allen Seiten und aus allen möglichen Profilen glänzen, und man von jedem Standpunkte aus ſo viel verſchiedne Theile der Geſtalt erblicke, als nur immer zu gleicher Zeit zu ſehen möglich iſt. Aus dieſem Allen geht zugleich hervor, daß Einheit, Einfachheit, Ruhe und ſanfte Würde ihr nothwendiger Charakter iſt.

§. 4.

Sind Einheit und Einfachheit ihr weſentlich, ſo wird der Künſtler am leichteſten die höchſte Vollkommenheit in ſeiner Kunſt erlangen, wenn er nur eine einzelne Figur,

und dieſe in ihrer ganzen Vollendung und Schönheit darſtellt. Je mehr Figuren er darſtellt, deſto mehr Schwierigkeiten wird er zu bekämpfen haben, und große Gruppen in der Plaſtik bilden wollen, heißt das Weſen und die Grenzen derſelben nicht kennen. Es muß ferner jede lebendige Geſtalt einen beſtimmten Charakter haben; dieſer aber kann ſich nur im Handeln zeigen. So wie nun das vollendete Handeln die Tugend iſt, die Tugend aber ſich am ſchönſten im Kampfe zeigt, im höchſten Andrange gegen die Leidenſchaften, ſie zügelnd und beſänftigend; ſo offenbart ſich auch die höchſte Schönheit der Kunſt im Sturme der Affekten, und ſezt alle aufwogende und aufrühreriſche Triebe der Seele in Harmonie und beſonnene Gleichmäßigkeit. Dieſe Ruhe und ſtille Würde in dem entſcheidenſten Momente des Lebens iſt der höchſte Triumph der plaſtiſchen Kunſt. Weil nun die Geſtalt der Plaſtik das Weſentliche iſt, und darauf alle Wirkung derſelben beruht, ſo würde es ja ganz zweckwidrig ſeyn, dieſe Geſtalt verhüllen und durch viele Gewänder unkenntlich machen zu wollen. Daher die große Bedeutung des Nackten in der Plaſtik. So wie die Schönheit nach Winkelmann dem Waſſer vergleichbar iſt, das aus dem Schooß der Quelle geſchöpft, je weniger Geſchmack es hat, für deſto geſunder geachtet wird, weil es von allen fremden Theilen geläutert iſt, ſo mögen auch die Kunſtgeſtalten gleichſam unmittelbar aus den Händen der Natur hervorgegangen ſcheinen, und mit keinem andern Schmuck als ihrer natürlichen Schönheit bekleidet.

§. 5.

Die edelſte Form für die Plaſtik iſt die menſchliche;

da aber die Geſtalten Ausdruck der Ideen ſind, alſo ſymboliſch, ſo werden ſie auch deſto vollkommner ſeyn, je weniger Individualität ſie an ſich haben, und je mehr ſie ſich dem Idealen, d. h. dem Göttlichen nähern, und wiederum deſto ſchöner je mehr ſie die ewige Idee auch bis in die einzelnſten Umriſſe darſtellen; d. h. je charakteriſtiſcher, menſchlicher, individueller ſie ſind. In dieſer Wechſelwirkung und lebendigen Durchdringung des Idealen und Individuellen, des Göttlichen und Menſchlichen beſteht das wahre Weſen und das tiefſte Geheimniß der Kunſt. Die ganze griechiſche Kunſt war ihrem innerſten Weſen nach objektiv, plaſtiſch, bildend; daher iſt es begreiflich, warum die Plaſtik nur bei den Griechen vollendet werden konnte, wo die Götter Menſchen geworden waren, und jeder einzelne Gott durch beſondere Geſtalt, Prädikate und Charakter bezeichnet, wo ferner das ganze Leben öffentlich bildend und darſtellend war, und der Künſtler überall Gelegenheit hatte, die ſchönſten Körper, das mannichfaltige Spiel aller Muskeln und den Ausdruck eines jeden Affekts im Leben ſelbſt zu ſtudieren. In der modernen Welt iſt Alles umgekehrt und der Künſtler genöthiget, ſich an die Antiken zu halten.

§. 6.

Den Uebergang von der Plaſtik zur Mahlerei macht das **Basrelief** oder die Bildnerei in flachem Schnitzwerk, man kann es deßhalb eine zierliche Plaſtik oder eine ſchwerfällige Mahlerei nennen. Es nähert ſich der Mahlerei dadurch, daß es auf einer Fläche in erhabner oder vertiefter Arbeit eingegraben iſt; da es aber, indem es nicht das reine Seyn darſtellen will, auch nicht die Un=

gebundenheit und Freiheit der Plaſtik beſitzt, ſo bedarf es eines Anhalts, und wird daher gewöhnlich blos als Zierrath gebraucht. Das Basrelief kann größere Gruppen darſtellen als die Plaſtik, aber dennoch iſt es in Anſehung der Wirkung weit beſchränkter, und es bedürfte wohl der tiefſten Geometrie, um in dieſer Gattung ein Werk von bedeutendem Umfange zu machen, denn wenn man wahre Umriſſe und hervorſpringende Theile darunter miſcht, ſo wird es Plaſtik. Daher haben auch die Kameen und Gemmen, d. h. die hoch- oder tiefgeſchnittnen Steine, einen ſehr untergeordneten Werth; ſie können bei ihrer großen Beſchränktheit nur das Zierliche erreichen.

Zweytes Kapitel.

Von der Mahlerei.

Litteratur.

Vaſari G. Leben der berühmteſten Mahler. Flor. 1550. 4. neue Ausg. 1767 — 1772. 7 Bde. Deutſch. Berl. 1757. 6 Bde.

Gerhard v. Laireſſe großes Mahlerbuch. Nürnb. 1784. 3 Bde. 4. m. K.

Junius Fr. de pictura veterum. Amſtel. 1637. 4.

Leonardo da Vinci trattato ſopra la pittura. 1651. Deutſch. von Böhm. Nürnb. 1686. 4.

Winkelmann J. Gedanken über die Nachahmung der griechiſchen Werke in der Mahlerei und Bildhauerkunſt (im erſten Bde. der Fernowſchen Ausgabe).

Opere di Mengs c. Fea. Rm. 1776. Deutſch von Prange. Halle 1786. 3 Bde. 8.

Ramdohr Fr. W. B. Charis oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künſten. Leipz. 1793. 8.

Herzensergießungen eines kunſtliebenden Kloſterbruders. 1797. 8.

Reynold's J. Reden über die Mahlerei, a. d. Engl. Hamburg 1802.

Fiorillo J. D. kleine Schriften artiſtiſchen Inhalts. Götting. 1803.

Falk J. D. kleine Abhandlungen die Poeſie und Kunſt betreffend, Weimar 1803.

Füßly Vorleſungen über die Mahlerei a. d. Engl. von Eſchenburg. Braunſchweig 1805.

Leſſings Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerei und Poeſie. Berlin 1766. 8.

Fernow's Römiſche Studien, Göthe's Propyläen, Winkelmann und ſein Jahrhundert. Tübingen 1805.

Geſchichte der Mahlerei in Italien ꝛc. von F. und J. Riepenhauſen. 1ter Theil. Tübingen 1810.

Grund J. R. die Mahlerei der Griechen. Dreßden 1810 und 11. 2 Bde.

§. 7.

Die Mahlerei, gleichſam die ſubjektive Plaſtik iſt die Poeſie der Farben, oder die Darſtellung der ewigen Idee des Schönen im Raume durch Farben. So wie in der Plaſtik das Körperliche, die Maſſe, ſo iſt in der Mahlerei das Geiſtige vorherrſchend, und das Körperliche tritt mehr zurück, daher werden nicht wirkliche Körper, in ihrer Freiheit und Ungebundenheit gebildet, ſondern nur ſcheinbare auf der bloßen Fläche, d. h. gezeichnete. Deßhalb kann man noch beſtimmter ſagen, die Mahlerei iſt Darſtellung des Schönen durch ſichtbare Gegenſtände mit ihren eigenthümlichen Formen und Farben auf einer Fläche. Die Form, Ründung, Beleuchtung, Haltung und Helldunkel, ja in gewiſſer Rückſicht ſogar die Beſchaffenheit des Stoffs laſſen ſich durch bloße Zeichnung ausdrücken; werden aber dieſe Eigenſchaften durch Farbe ausgedrückt, ſo entſteht ein Gemählde. Durch das Kolorit oder die Farbengebung alſo wird die Zeichnung erſt zur Mahlerei, und Zeichnung und Kolorit ſind die beiden weſentlichſten Beſtandtheile des Gemähldes; ſie verhalten ſich wie Körper und Geiſt, die Zeichnung iſt gleichſam nur der Schatten, erſt durch die Farben wird es ein lebendiges ſeelenvolles Ganze.

§. 8.

Jede Zeichnung hat einen beſtimmten Charakter, und dadurch offenbart ſich der Styl des Künſtlers, d. h. ſeine individuelle Kunſtanſchauung. Daher kann die Zeichnung natürlich oder manierirt ſeyn, groß oder kleinlich, kräftig oder weich, richtig oder feh-

lerhaft. Die Zeichnung iſt natürlich, wenn die Kunſt und Anſtrengung nicht ſichtbar wird, manierirt hingegen, wenn die Individualität des Künſtlers zu ſehr hervortritt, groß, wenn ſie mehr auf das Ganze und Große, mehr auf die Idee als auf die einzelnen Beſtimmungen gerichtet iſt, ſo daß die Hauptparthie der Objekte mehr hervorgehoben, das Auſſerweſentliche hingegen mehr angedeutet und in Schatten geſtellt wird; kleinlich, wenn das Unbedeutendere und Geringfügige mehr hervortritt auf Koſten des Größern; kräftig, wenn die Objektive in ihrer eigenthümlichen Kraft und Leben dargeſtellt werden; weich, wenn das Zartere, Sanftere, Gefälligere, Ineinander-Fließende überwiegend iſt, und alles Rauhe, Harte und Eckige vermieden wird; richtig, wenn die Theile und das Ganze ihrer natürlichen Struktur gemäß und nach ihren wahren Verhältniſſen aufgefaßt ſind, falſch endlich, wenn die Unkenntniß dieſer Verhältniſſe überall hervorleuchtet.

§. 9.

Der zweite weſentliche Beſtandtheil des Gemähldes iſt das Kolorit. Jedes Gemählde muß eine Hauptfarbe haben, einen allgemeinen Grundton, welcher durch das Ganze geht und wodurch Einheit und Harmonie bewirkt werden. Der Grundton muß nach der herrſchenden Idee beſtimmt werden und dieſer angemeſſen ſeyn, und darnach jeder Gegenſtand ſeine eigenthümliche Farbe erhalten. Sind ganze Gruppen von Figuren gegeben, ſo werden ihre verſchiedenen Farben mehr oder weniger in einander ſpielen, und dadurch die mannichfaltigſten Schattirungen bewirken. Dies nennt man den re-

flektirten Ton d. h. die aus dem Reflex bewirkte Farbe. Eine Figur mit den hellſten und glänzendſten Farben wird nothwendig auf die ihr nächſte eine größere oder geringere Wirkung äußern, und dieſe Wechſelwirkung und Ineinanderſtörung der verſchiednen Farben muß der Künſtler genau kennen, damit kein Objeckt in einer nachtheiligen Beleuchtung erſchiene. Von der eigenthümlichen Farbe eines Gegenſtandes iſt die Lokalfarbe verſchieden. Dieſe entſteht, wenn man ein Gemählde in einer gewiſſen Entfernung betrachtet, indem die zwiſchen dem Gemählde und dem Beſchauer befindliche Luft die natürliche Farbe der Gegenſtände verändert, ſo daß ſie anders erſcheinen, als ſie an ſich ſind, und je größer die Entfernung iſt, deſto mehr wird auch die urſprüngliche Farbe des Gemähldes verändert werden. Die transparenten Farben laſſen die untern durchſchimmern, und ſind deßhalb vorzüglich zur Bildung der Schatten geſchikt.

§. 10.

In der Mahlerei iſt die Zeichnung der mehr objektive Theil derſelben, die Farbe aber der ſubjektive, und die wahre Seele des Gemähldes; daher wird ſich auch in dem Kolorit das Gemüth und innere Weſen des Künſtlers am reinſten abſpiegeln, und es iſt demnach bald glänzend und prächtig, bald kräftig und kühn, bald zart und weich, bald harmoniſch und gleichmäßig vollendet. Zeichnung und Kolorit müſſen ſich in einem Gemählde auf das innigſte durchdringen; eins ergänzt das andere. Iſt die Zeichnung vorherrſchend, ſo wird der Styl hart und ſtreng; tritt dagegen das Kolorit zu ſehr hervor, ſo wird er weichlich und ſchmelzend. Wie die Zeichnung

und das Kolorit, ſo müſſen in dem ganzen Gemählde Licht und Schatten auf das beſte vertheilt ſeyn, damit daraus ein wohlgefälliges Ganze entſteht. Treten Licht und Schatten einander zu ſchroff entgegen, ſo kann wohl das Frappante, aber nicht das Schöne erreicht werden; ſind dagegen Lichter und Schatten zu ſehr durch das Ganze zerſtreut und zerſtückelt, ſo werden auch das Auge und Gemüth des Beſchauers zerſtreut, und die Einheit des Ganzen geht verloren; vielmehr müſſen ſie im Großen und Ganzen angebracht werden, aber mit den gehörigen Modifikationen, Schattirungen und Wiederſcheinen, und dadurch wird jenes Helldunkel (clair-obſcur) bewirkt, gleichſam das Ideal-Kolorit, welches den Beſchauer feſſelt, alle Geſtalten veredelt und über das ganze Gemälde Anmuth und Zauber verbreitet.

§. 11.

Jedes Gemählde muß wie jedes Kunſtwerk Einheit haben, d. h. es muß darin Eine Idee herrſchen, es muß Eine Idee auszudrücken ſuchen und dieſe ganz und vollſtändig, und die Art, wie dieſe Eine Idee dargeſtellt wird, und ihr gemäß alle einzelne Figuren und Theile des Gemähldes zuſammenſtellt und verbunden werden, nennt man die Compoſition des Gemähldes. Die Compoſition begreift alſo zweierlei in ſich 1) die Erfindung, den Entwurf, den Ausdruck der Wahrheit nach dem Weſen der Idee, und 2) die Anordnung des Beſondern, der einzelnen Figuren, dieſer Idee gemäß. Die Compoſition muß klar ſeyn, d. h. die Figuren dürfen nicht verworren durch einander ſtehen, ſondern ſie müſſen nach der herrſchenden Idee ge-

ordnet ſeyn, ſo daß die Hauptfigur durch Stellung, Farbe, Beleuchtung und Ausdruck am meiſten hervortritt und den Blick zuerſt auf ſich zieht. Aus dieſem Grunde dürfen auch überhaupt die Figuren nicht zu gehäuft ſeyn, weil es ſonſt ſchwerer wird, die geforderte Einheit darzuſtellen, und das Intereſſe für die Hauptfigur zu erhalten.

§. 12.

Jedes Gemählde iſt ſchon ſeiner Natur nach als Kunſtwerk, oder als Ausdruck des Idealen und Unendlichen, und indem der Körper blos ſcheinbar und Hülle des Geiſtigen iſt, myſtiſch, ſymboliſch und allegoriſch. Da die Allegorie das Höchſte, die Idee bezeichnet, ſo darf ſie nicht durch Anwendung auf das Gemeine verunreiniget und erniedriget werden, und da, wo ſich ihrer der Künſtler bedient, muß ſie klar ſeyn, d. h. die Geſtalt muß auf den erſten Blick zeigen, daß ſie nicht ſich ſelbſt ausſprechen, ſondern nur ein höheres andeuten will, das nur durch ein Bild für andere zur Anſchauung gebracht werden kann. Eine ſolche allegoriſche Geſtalt ſei deßhalb einfach und habe ſo wenig als möglich Zierrath und Schmuck an ſich, denn je geſchmükter ſie iſt, jemehr Zufälliges an ihr erſcheint, deſto mehr muß auch das Geiſtige, deſſen Bild ſie iſt, zurücktreten.

§. 13.

Der Mittelpunkt des Lebens und der geſammten Bildung eines Volkes iſt die Religion, und die Kunſt, deren Streben es iſt, die innern Anſchauungen des

Gemüths äußerlich durch ein Werk zu geſtalten, wird nothwendig mit der Religion ſelbſt überall in der innigſten Berührung ſtehen. Die Geſammtheit der nationalen religiöſen Dichtungen eines Volks iſt die Mythologie deſſelben. Die Mythologie geht alſo aus der ganzen Weltanſchauung eines Volks hervor, iſt in der Religion deſſelben gegründet und Sache des Glaubens. Wo nun dieſer religiöſe Glaube ein anderer iſt, da verliert auch die Mythologie ihr Leben und wahre Bedeutung und der Mahler kann ſich ihrer nur dann mit Erfolg bedienen, wenn er ſich ganz in die Zeiten, in die Weltanſchauung und Denkart jenes Volks verſetzt, bei welchem die Mythologie einheimiſch war. Die Nordiſche Mythologie liegt dem Kreiſe der Kunſt noch entfernter als die Griechiſche, weil ſie ihrer Natur nach ernſter und düſterer iſt, und nicht die beſtimmten Umriſſe, Lebendigkeit und ſchöne Objektivität der griechiſchen Götterwelt hat.

§. 14.

Da in der chriſtlichen Religion das Ueberſinnliche vorherrſchend iſt, ſo kann auch das Unendliche als Ein Weſen gedacht, oder der Gott des Chriſtenthums ſeiner überſchwenglichen Erhabenheit wegen nicht in Zeit und Raum dargeſtellt und ein Objekt der plaſtiſchen Künſte werden. Daher ſind alle Darſtellungen deſſelben auch von den größten Meiſtern, mehr oder weniger unvollkommen. Hingegen einer wahrhaft poetiſchen Behandlung fähig ſind die Engel, welche der Künſtler in den vortrefflichſten Compoſitionen darſtellen kann. Schwieriger obgleich das würdigſte Objekt der Kunſt iſt Jeſus

Chriſtus der Heiland, welcher durch ſein Erdenleben und Erſcheinen in menſchlicher Geſtalt auch der Kunſt erreichbar iſt; doch vielleicht das ſchönſte religiöſe Objekt für die moderne Mahlerei iſt die Madonna, das Ideal vollendeter Weiblichkeit, welche in ihrer himmliſchen Schönheit, Unſchuld und Demuth alle Geſtalten der alten Mythologie überſtralt. Ferner gehören hierher die Apoſtel, Evangeliſten und Märtyrer, deren Charakter religiöſe Begeiſterung iſt, die innigſte Ueberzeugung von der Wahrheit und Göttlichkeit des Chriſtenthums, und ein daraus entſpringendes Vertrauen und Ergebung in die Fügungen der göttlichen Fürſehung.

§. 15.

Die Geſchichtmahlerei im weitern Sinne iſt die Darſtellung einer jeden wirklich geſchehenen Begebenheit oder Handlung. Hier zeigt ſich am deutlichſten die Beſchränktheit der Mahlerei im Vergleich mit der Poeſie; die Handlung kann nemlich erſt im Verlaufe der Zeit vollendet werden, und der Dichter kann uns die Veranlaſſung, Entwickelung, Fortſchreitung, Verknüpfung und Löſung derſelben vorlegen; der Mahler aber, weil er auf den Raum beſchränkt iſt, kann ſie nur in Einem Momente darſtellen, und die Wahl dieſes Moments iſt deßhalb von der größten Wichtigkeit. Auch hier muß der Idee der Einheit gemäß, Eine Hauptfigur ſeyn, auf die Alles bezogen wird, und der Mahler kann eine große Begebenheit nicht anders anſchaulich machen, als inſofern das Schickſal des Einzelnen darein verwickelt iſt, und hiermit erhebt er zugleich die einzelne Geſtalt in das Reich des Idealiſchen, derſelben eine allgemeine Beziehung er-

theilend, und dadurch entſteht das rein menſchliche Intereſſe an derſelben. Daher hat der Mahler nicht nöthig ſich ſtreng an den gegebnen Stoff, an die Genauigkeit der Thatſachen zu halten, ſondern er kann ihn frei nach ſeiner Phantaſie bilden, um ihm das höchſte poetiſche Leben zu ertheilen; auch würde oft bei größerer hiſtoriſcher Treue das Kunſtwerk von ſeinem Werthe verlieren, denn je ſtrenger der Dichter der Geſchichte folgt, deſto weniger wird er ſelbſtthätig aus ſich ſelbſt ein eignes in ſich vollendetes Werk erzeugen können. In Anſehung des Koſtums endlich hat der Dichter nur darauf zu ſehen, 1) daß er keinen auffallenden Fehler begehe, welcher die Schönheit des Ganzen zerſtört, 2) daß alles Beiwerk mit dem Charakter der Perſonen und der ganzen Scene übereinſtimme und der Einen Idee gemäß geordnet ſey.

§. 16.

Das Charakterbild iſt Darſtellung eines beſtimmten Individuums, nach ſeinem eigenthümlichen Charakter. Der Künſtler kann hierbei entweder einer eignen Idee, oder einer hiſtoriſchen Angabe folgen, doch muß immer das Idealiſche vorherrſchend ſeyn. Hier ſchließt ſich das Portrait an. Soll das Portrait nicht blos Kopie, freye Nachahmung des Wirklichen ſeyn, ſondern Kunſtwerk, ſo muß der Mahler das Geiſtige, den Grundcharakter der Perſon auffaſſen, den herrſchenden Ausdruck des Geſichts, welcher jedem Zuge und jeder Bewegung der Geſtalt Bedeutung giebt, denn das blos Zufällige darin ändert ſich mit der Zeit und iſt von äußeren Mächten und Einwirkungen abhängig. Der Portraitiſt muß deßhalb die darzuſtellende Perſon in den

verſchiedenſten Lagen betrachten, daraus ſich ein Ideal in ſeinem Geiſte bilden, und nach dieſem das Bild entwerfen. Dieſer Grundſatz iſt auf alle Künſte anwendbar; deßhalb kann man auch überhaupt ſagen: die Kunſt iſt die von dem Menſchen aufgefaßte, durch ſeinen Geiſt gegangene und aus dieſem frei ſich geſtaltende Natur.

§. 17.

Diejenige Mahlerei, welche eine Naturgegend, eine Landſchaft künſtleriſch darſtellt, iſt die Landſchaftsmahlerei. Wird eine Gegend blos treu aufgenommen, ſo entſteht ein Proſpekt, der auf den Namen eines Kunſtwerks nicht Anſpruch machen kann, und ſich demſelben nur mehr oder weniger nähert, je größere oder geringere Anmuth die Gegend an ſich hat. Der Landſchaftsmahler dagegen iſt Dichter; er ſtellt das in ſeinem Innern ſich geiſtig Geſtaltete äußerlich dar, aber er muß mit der Natur vertraut ſeyn, und die Landſchaft wird deſto ſchöner ſeyn, je vollſtändiger ſie die Idee auch im Einzelnen ausdrükt, d. h. je charakteriſtiſcher, individueller, natürlicher ſie iſt. Der Charakter aber der Landſchaft kann ſo mannichfaltig ſeyn als die Natur ſelbſt, erhaben, wild, ſchauerlich, ſanft, freundlich, heiter ꝛc. Auf gleiche Weiſe muß auch die Staffage d. h. die in der Landſchaft angebrachten Figuren, der Einheit als dem Grundgeſetz aller Künſte, gemäß geordnet ſeyn, und dem Charakter der Landſchaft nicht widerſtreiten. Ferner die Verzierungen an Bauwerk aler Art dürfen nur ſparſam angebracht ſeyn, weil ſie ſonſt das reine Bild und poetiſche Leben der Landſchaft zerſtören würden.

§. 18.

Die Landſchaftsmahlerei ſtellt entweder eigentliche Landſchaften oder Seeſtücke dar; die Seeſtücke ſind wegen ihrer Einförmigkeit weniger zu Kunſtdarſtellungen geſchikt, und der Künſtler iſt hier beſchränkter als bei den Landſchaften, obgleich es unter ihnen erhabne Poeſien und Werke von unſchätzbarem Werthe giebt. Die Thiermahlerei erhält nur dadurch Intereſſe, daß ſie in das einzelne dargeſtellte Thier den Charakter der Gattung legt, und es veredelt, ſonſt werden die Thiere ſchiklicher blos als Beiwerke gebraucht. Stilleben nennt man in der Mahlerei, wenn eigentlich lebloſen Gegenſtänden z. B. Frucht- oder Blumenſtücken, Haußgeräthſchaften ꝛc. durch harmoniſche Vertheilung von Licht und Schatten eine gewiſſe Schönheit und Leben ertheilt wird, aber auf den Namen eines Kunſtwerks können ſie nicht Anſpruch machen. Arabesken nennt man eine mahleriſche Zuſammenſtellung mannichfaltiger Gegenſtände aus dem unterſten Gebiete des Organism, als Pflanzen- und Blumengewinde, Perlen ꝛc. Sie werden als Beiwerk gebraucht, und ihre zum Theil ſeltſamen und phantaſtiſchen Verſchlingungen deuten auf die Ungebundenheit des Geiſtes, der ſich in ſeinen Bildungen von der gewöhnlichen Form loßreißt, eigner Eingebung folgend.

§. 19.

In Rückſicht des Materials und der äußern Behandlung giebt es folgende Arten der Mahlerei 1) die enkauſtiſche oder eingebrannte. Sie war den

Alten eigenthümlich aber von dem eigentlichen Charakter derſelben wiſſen wir nur wenig. 2) Die ihr verwandte Email- oder Schmelzmahlerei 3) die Waſſer-mahlerei 4) die Kalk- oder Freskomahlerei 5) die Oehlmahlerei, 6) die Paſtellmahlerei, 7) die Moſaik oder muſiviſche Kunſt.

Die Kupferſtecherkunſt iſt weit beſchränkter als die Mahlerei und weil ihr das Kolorit mangelt, ſo verliert ſie dadurch zugleich das Leben, den Reitz und die mannichfaltige Schönheit, welche aus den Farben entſpringen. Außer der eigentlichen Kupferſtecherkunſt gehören noch hierher: die Formſchneidekunſt; die Aetzkunſt; Grabſtichel und Radiernadel in Vereinigung; das ſogenannte Helldunkel; die Schwarzkunſt; der Farbendruck; die Punktirmanier; die Tuſchmanier; die colorirten Blätter; die Crayon-Manier; der Steindruck.

Anhang zum erſten Abſchnitt.

Von der Baukunſt und Gartenkunſt.

Litteratur.

M. Vitruvius de architectura ed. Schneider Lipſ. 1808. IV Voll. überſetzt von Rode. Berl. 1800

Palladio A. dell' architettura. Venet. 1570.

Jac. Bar. da Vignola regola delle cinque ordini d'Architettura. Venet. 1596. m. K.

C. v. Dalberg Verſuch einiger Beyträge zur Baukunſt. Erfurt 1792. 4.

Stieglitz Geſchichte der Baukunſt. Leipzig 1788. Deſſen Archäologie der Baukunſt der Griechen und Römer. Weimar 1801.

J. F. W. v. Racknitz Geſchichte und Darſtellung des Geſchmaks der vorzüglichſten Völker in Beziehung auf die Baukunſt. Leipz. 1796.

C. G. Hirt Anfangsgründe der ſchönen Baukunſt. Berlin 1804. Derſelbe die Baukunſt nach den Grundſätzen der Alten. Berlin 1809.

J. G. Grohmann Ideenmagazin zur ſchönen Gartenkunſt. Leipz. 1796.

§. 20.

Unter die plaſtiſchen Künſte mögen auch die Baukunſt und die Gartenkunſt gerechnet werden, obgleich ihr Zweck nicht in ihnen ſelbſt liegt, und ſie deßhalb an Idealität den andern nachſtehen. Die ſogenannte bürgerliche Baukunſt darf ſtreng genommen den Künſten nicht beigezählt werden, denn ſie iſt auf einen äußeren Zweck gerichtet, ſie will geſellige Bedürfniſſe befriedigen, Bequemlichkeiten, Nutzen und Vergnügen gewähren und das Schöne erſcheint in ihren Werken blos zufällig, als außerweſentliche Verzierung. Weit höher ſtehen diejenigen Werke der Baukunſt, denen eine große

Idee zum Grunde liegt, z. B. Tempel und Kirchen; ſie erheben ſich ſchon durch ihre Beſtimmung, als der Verehrung des Unendlichen gewidmete Gebäude, über die Schranken des alltäglichen Lebens, und ſollen ſie würdig dargeſtellt werden und das Gemüth an die Gegenwart des Göttlichen erinnern, ſo muß der Künſtler ſelbſt von dieſer Idee lebendig durchdrungen ſeyn und darnach ſein Werk geſtalten.

§. 21.

Der Charakter der religiöſen Gebäude hängt von der Religion des Volks ab, aus welchem ſie hervorgehn. Die Religion der Griechen war rein objektiv, ſinnlich und heiter; daher iſt auch der Charakter ihrer Tempel ſchöne Form, Heiterkeit, Klarheit, Offenheit, in dem Gemüthe des Religiöſen ähnliche Stimmungen erweckend. In der Chriſtlichen Religion dagegen iſt das Unendliche vorherrſchend, und ſo erhielten auch die Kirchen dem Geiſte dieſer Religion und dem Charakter des Nordens gemäß etwas Ernſtes, Düſteres, Verſchloßnes, weil ihre Beſtimmung war, das Gemüth des Chriſten von den Reitzen und Zerſtreuungen der Sinnlichkeit zur Betrachtung ſeiner ſelbſt, und zur Verehrung des unſichtbaren ewigen Geiſtes zu lenken. Die Baukunſt iſt gleichſam eine koloſſale Plaſtik; ihre Werke müſſen ſich alſo auch derſelben in Anſehung der Einfachheit und ruhigen Würde nähern; denn durch zu viele Zierrathen und Gemählde, überhaupt durch zu viel Beywerk bekommt die Kirche den Charakter eines weltlichen zum Vergnügen errichteten Gebäudes, die Andacht des Chriſten wird zerſtört und ſein Sinn auf das Aeußere und Irdiſche gerichtet. Auch

LB COBURG Cas.

dieſe Werke der Baukunſt müſſen nach dem Geſetz der Einheit entworfen und ausgeführt ſeyn.

§. 22.

Am wenigſten gehört die Gartenkunſt unter die ſchönen Künſte und iſt alſo eigentlich von dem Gebiete der Kunſtwiſſenſchaft ganz auszuſchließen. Denn 1) hat die Gartenkunſt einen blos äußern Zweck. Dieſer iſt Vergnügen, Bequemlichkeit, Nutzen. 2) kann der Gärtner das Vorhandne blos ordnen, aber nichts frei aus ſich erzeugen und poetiſch geſtalten. Deßhalb fällt auch die ſich aufdringende Vergleichung der Natur und Kunſt faſt immer zum Nachtheil der letzten aus und der ſchönſte Garten wird keinen reinen Kunſtgenuß gewähren können, denn das was uns am meiſten darin gefällt, ſind eben nicht Werke der Kunſt, ſondern der Natur.

Zweyter Abſchnitt.

Die Muſik.

Litteratur.

Philodemus de muſica (Hercul. Voll. Tom I. Napoli 1793).

Boethius de Muſica libr. V. (Oper. Baſel 1570 Voll. II).

J. N. Forkel's allgemeine Geſchichte der Muſik. Leipz. 1788. 2 Bde. 4.

E. F. Wolf's kurzgefaßtes muſikaliſches Lexikon. 2te Aufl. Halle 1792.

M. Merſenne harmonic. libr. XII. Lubek. 1635. Fol.

Ath. Kircher Muſurgia univerſalis R. 1650. F. Voll. II.

C. F. Michaelis über den Geiſt der Tonkunſt. Leipz. 1795.

W. H. v. Dalberg Phantaſien aus dem Reiche der Töne. Erfurt 1806.

C. F. D. Schubarts Ideen zu einer Aeſthetik der Tonkunſt. Hrsgeg. von Ludwig Schubart. 1806.

L. Tiek Phantaſien über die Kunſt. Berlin 1803.

J. Fr. Reichardt muſikaliſches Kunſtmagazin. Berlin 1782 — 1791. Die muſikaliſche Zeitung.

§. 23.

Den plaſtiſchen Künſten, als den objektivſten im Raume durch Figur und Bild darſtellenden ſteht die Muſik als die innerlichſte und ſubjektivſte Kunſt gegen über. Die Muſik iſt die Darſtellung der ewigen Idee des Schönen in der Zeit vermittelſt der Töne. So wie die plaſtiſchen Künſte vorzugsweiſe auf den Geſichtsſinn, ſo wirkt die Muſik durch das Gehör auf uns, und wie der Ton Aeußerung und Enthüllung des innerſten und tiefſten Gefühls, des unmittelbarſten und eigenſten Selbſts lebender Weſen iſt, ſo ergreift er uns auch am gewältigſten, dringt in die verborgenſten Tiefen unſerer Bruſt und verkündiget uns die Unendlichkeit unſerer wundervollen Natur. Die Muſik iſt eine himmliſche Kunſt, denn das Univerſum ſelbſt iſt nach den Geſetzen der ewigen Harmomonie gebildet, in dem Ganzen iſt der vollkommenſte Einklang, Alles Einzelne Mangelhafte, Alles ſcheinbar Schwache, Böſe, Ungerechte, iſt nur ein Mißlaut, der für ſich vernommen jedes zarte Gehör zu beleidigen ſcheint, aber dennoch auch ſeines Theils zur Vollendung

des Ganzen beiträgt, und ſich in die reinſte Harmonie auflößt. Wie der Körperwelt ſo und noch viel mehr iſt der Geiſterwelt das Geſetz der ewigen Muſik aufgeprägt, Gott ſelbſt iſt gleichſam der ewige, unausſprechlich-reine Ur- und Grundton; je mehr die einzelnen Geiſter, die Menſchen Alles Gute, Schöne und Wahre ergreifen, liebevoll pflegen, und im Leben und Handeln abdrücken, deſtomehr ſind ſie im Einklange mit der Harmonie des ewigen Weltgeiſtes, ein deſto reinerer Ton in der Muſik der Geiſterſphären, deſto erhabner, himmliſcher und göttlicher ihr Weſen; je mehr ſie dagegen von dem Körpergewicht zur finſtern Erde herabgezogen werden, je mehr ſie ſich den thieriſchen Begierden überlaſſen und die wilden ungeſtümen Leidenſchaften ſie beherrſchen, deſtomehr wird ihr ganzes Weſen in Wallung, in Aufruhr, in Sturm, Streit und Disharmonie geſetzt, deſtomehr entfernen ſie ſich von dem ewig-reinen Urtone; denn nur durch die Reinigung der Affekten wird der Menſch ein Bild und Gleichniß des heiligen Urtons, und wie in der Muſik die höchſte Vollkommenheit im Dreiklange, ſo im Menſchen in dem Ebenmaas und richtigem Verhältniß der Seelenkräfte.

§. 24.

Die Muſik iſt die geiſtigſte und deßhalb die menſchlichſte unter allen Künſten; ihre Elemente ſind die Töne, der Ton aber iſt ein ſchwebender Hauch, der lebendigſte und unmittelbarſte Ausdruck des Innern, das geiſtige Organ des Geiſtes. Jede Stimmung des Gemüths, jedes bleibende Gefühl, jede herrſchende Leidenſchaft, hat ſo wie ihre eigne Farbe und ihren eigenthümlichen Gang, ſo auch ihren Grundton daher hat jeder Ton ſeine Bedeutung und ſeinen eigenthümlichen Charakter. Einige

Töne ſind gleichſam plaſtiſch, einfache und ruhige Darſtellung des Innern; andere drücken die innere Zerriſſenheit, den Kampf und unendlichen Schmerz des Gemüths aus, wo die Seele von aufrühreriſchen Trieben in Wallung geſetzt, mit ſich ſelbſt in Zwieſpalt iſt: noch andere ſchweben gleichſam vom Himmel nieder, die Bruſt mit heiſer Sehnſucht nach dem Unendlichen erfüllend oder ſie klingen wie die letzten Seufzer eines gebrochnen Herzens, oder dringen wie Geiſtertöne aus einer andern Welt, aus einer dunkeln und fernen Zeit herüber. Dieſe Natur der Töne muß der Tondichter genau kennen, damit der herrſchenden Empfindung gemäß, Verwandtes ſich zu Verwandtem füge und ſo ein harmoniſches in ſich vollendetes Kunſtwerk entſtehe.

§. 25.

Da jedes herrſchende Gefühl ſeinen eigenthümlichen Gang hat, bald ſteigt, bald ſinket, jetzt lebendiger und raſcher, dann wieder langſamer und ruhiger ſich bewegt, ſo werden ſich auch an den Tönen ſo viele Arten der Bewegungen offenbaren, die aber, wenn ſich das Schöne in ihnen erzeugen ſoll, nach einer gemeinſchaftlichen Grundform gebildet ſeyn müſſen, wodurch ſie Stätigkeit und Einheit erhalten. Dieſes Grundgeſetz, gleichſam die Zeichnung in der Muſik, welches die mannichfaltigen Töne zur Einheit verknüpft, iſt der Rhythmus. In dem Rhythmus bemerken wir 1) ein beſonderes Zeitmaas für die einzelnen Töne, um die verſchiednen Schattirungen des Gefühls auszudrücken, denn die Bewegungen von gleicher Dauer würden ſich in nichts von einander unterſcheiden, 2) ein gemeinſchaftliches Maas für alle

Bewegungen nach der Einheit des herrſchenden Gefühls. Die innerhalb der Tonleiter, vermittelſt des Rhythmus ſich geſtaltenden einzelne Tonreihen, gleichſam ſo viele organiſche Theile des ganzen Tongedichts bilden die Melodie. Daß nun dieſe melodiſchen Theile auf den Grundton, von welchem Alles ausgieng, zurückgeführt und unter einander ſelbſt ſo innig verknüpft werden, daß daraus ein großes Ganze, ein ſchönes und würdiges Werk der Kunſt erwächſt, geſchieht durch die Harmonie, denn Harmonie iſt Verknüpfung des Verſchiedenartigen zur Eintracht.

§. 26.

Die Muſik als die ſubjektivſte Kunſt zeigt ſich am reinſten in der Menſchenſtimme. Die Menſchenſtimme iſt der Grund- und Urton aller Muſik, und alle andere Stimmen ſind nur entfernter Nachhall dieſer herrlichen Urſtimme, alle Inſtrumente nur Nachahmungen des menſchlichen Geſanges. Die Anlage zum Geſange iſt dem Menſchen angeboren, und der Geſang iſt ſo natürlich und entſtrömt unſerer Bruſt ſo frei und kunſtlos, daß jede lebendige Empfindung, jeder leidenſchaftliche Andrang fähig iſt, unſere Lippen zu öffnen und unſer Gefühl in Tönen auszuhauchen. Deßwegen war Geſangmuſik früher als Inſtrumentalmuſik und die erſten Inſtrumente dienten blos zur Begleitung des Geſanges und Tanzes. Dem Geſange am nächſten kommen die Blasinſtrumente, wo der Menſch ſein Gefühl in einen andern Körper haucht, und es dadurch den übrigen verkündiget. Sie neigen ſich deßhalb mehr zur Melodie, ſo wie die geſchlagnen, wo die Töne einzeln gegeben werden,

mehr zur Harmonie; die geſtrichnen dagegen ſtehen zwiſchen beiden in der Mitte. Bloße Vokalmuſik iſt was in den bildenden Künſten das Nackte.

§. 27.

So wie in den plaſtiſchen Künſten, ſo giebt es auch in der Muſik einen verſchiednen Styl, wodurch ſich die Grundanſchauung des Tondichters ausdrükt. Der muſikaliſche Styl kann einfach oder geſchmükt, erhaben oder gemein, tragiſch oder komiſch ſeyn. In der Anwendung verfährt der Muſiker dabei wie der Dichter oder jeder andere Künſtler; denn ein gemeinſchaftliches Band ſchlingt ſich verknüpfend durch alle Künſte; ſie alle bilden nach dem ewigen Geſetz des Schönen. Man theilte ſonſt den muſikaliſchen Styl in den geiſtlichen und weltlichen, oder in den religiöſen und profanen, allein da ſich die Muſik in neuern Zeiten in mehrere Zweige geſpalten, ſo kann man richtiger folgende Arten der muſikaliſchen Compoſition feſtſetzen: 1) den Kirchenſtyl; die höchſte Gattung der Muſik. Sein Charakter iſt einfache Würde und Erhabenheit, um das Herz des Chriſten von allen irrdiſchen und weltlichen Geſchäften abzuziehen, und ſeinen ganzen Sinn auf das Heilige und Göttliche zu lenken. Man theilt den Kirchenſtyl in Choral- und Figural-Muſik. 2) den dramatiſchen Styl. Er begreift unter ſich die höhere Oper, die komiſche Oper, oder opera buffa, das Intermezzo und die Pantomime. Da in der Oper alle Künſte ſich vereinigen, und in ihr das regſte und wunderbarſte Leben herrſcht, ſo findet auch die ſchöpferiſche Phantaſie des Künſtlers hier einen unermeßlichen Raum, und das muſikaliſche

Genie kann ſich hier in ſeinem höchſten Glanze zeigen. 3) Den Kammerſtyl. Er wird in Concerten gebraucht. Symphonien, alle Arten von Concerten, Sonaten ꝛc. gehören in ſein Gebiet. Endlich könnte man noch den gemeinen Styl hinzuſetzen, welcher geſellſchaftliche Geſänge und Volkslieder in ſich begreift.

§. 28.

Da die Muſik aus der innerſten Tiefe des menſchlichen Gemüths hervorſtrömt, der Mittelpunkt aber aller menſchlichen Beziehungen und Verhältniſſe die Religion iſt, ſo werden auch Muſik und Religion in der innigſten Verbindung ſtehen. Die Religion und der Geiſt des ganzen Alterthums war objektiv und plaſtiſch, Alles außer ſich in ſchönen Formen erzeugend. Daher hatte auch die Muſik der Griechen einen mehr äußerlichen Charakter, ſie war der Poeſie untergeordnet, ihr weſentlicher Charakter Einfachheit und richtige Verhältniſſe und aus dieſem Grunde der Rhythmus in ihr vorherrſchend. Die Muſik war heiter, fröhlich, ſanft, bei der höchſten Freude wie bei dem tiefſten Schmerz gemäßiget, denn überall bewegten ſich die Griechen innerhalb der Grenzen des Schönen und Wohlanſtändigen, die großen, aus der dunkelſten Tiefe hervorquellenden und in vollen Strömen über das Herz ſich ergießenden Tongedichte ſind ein Eigenthum der neuern Zeit. Denn die chriſtliche Religion iſt ganz ſubjektiv, die irrdiſchen Dinge ſind ihr vergänglich und trügeriſch, das wahre Leben nur in dem Unendlichen. Daher verſenkt der mit Gott beſchäftigte Chriſt ſich in ſich ſelbſt, ſein ganzes Leben iſt ein ewiges Streben und Verlangen nach dem Himmelreich, und die Muſik als die innerſte

und tiefſte Kunſt, wird am fähigſten ſeyn, ſeine Sehnſucht und ſein unnennbares Gefühl zu bezeichnen, daher iſt die Muſik die chriſtlichſte Kunſt; ſie hat durch die chriſtliche Religion erſt ihre Vollendung erhalten, und ſie iſt vielleicht unter allen Künſten die einzige in welcher wir uns rühmen können, die Griechen übertroffen zu haben. So wie aus der reinen Idee des Alterthums als nothwendig erſcheint, daß die Griechen in der Bildkunſt einzig geblieben, und das Beſte der Neuern in dieſem Fache nur Nachahmung von jenen, eben ſo iſt es in der Idee durch ſich ſelbſt gewiß, daß die Muſik bei den Griechen nicht den Gipfel hat erreichen können, wie in der neuern Welt, mit deren Charakter keine andere Kunſt ſo vielfache und ſo tiefgreifende Berührungspunkte hat. Hätte man dieſe Idee immer im Auge gehabt, ſo würde über die Plaſtik, Mahlerei und Muſik der Alten viel unnützes Gerede erſpart worden ſeyn.

NB. Daher hat der Hang der Griechen zu geſchlaanen oder geſtrichnen Inſtrumente, als welche die objektivſten ſind, einen tiefen Grund. Eben ſo muß ſich darthun laſſen, daß die Mahlerei derſelben ſich mehr zur Plaſtik neigte, und die Zeichnung als der objektive Theil, die größte Vollendung erhielt.

Dritter Abſchnitt.

Von der Poeſie.

§. 1.

Die objektivſten Künſte waren die plaſtiſchen, und unter dieſen vorzugsweiſe die ſogenannte Plaſtik oder die Bildkunſt; denn das im Raume dargeſtellte kann nur erſcheinen als eine Anſchauung, als ein Zugleichſeyn, als Begrenztes, als Körper und Bild; die ſubjektivſte und innerlichſte Kunſt dagegen war die Muſik, und ihr Element die Töne, denn das in der innerſten Tiefe des Gemüths Empfundne kann, wenn es äußerlich dargeſtellt werden ſoll, nur in der Zeit erſcheinen, als ein Nacheinanderſeyn und ſinnlich ausgedrükt als Schwung und Lufthauch, d. h. eben als Ton. Bild und Ton verhalten ſich alſo wie Raum und Zeit, wie Innres und Aeußres, und ſind einander entgegengeſetzt, alle Gegenſätze aber, man mag ſie nun nennen Objektives und Subjektives, Natur und Geiſt, oder wie man immer will, ſind als Gegenſätze unvollkommen und es muß ein Drittes geben, worinn ſie beide als aufgehoben oder als gleich geſetzt ſind. Alle Künſte nun haben ihren Urſprung in dem Geiſte des Künſtlers, alle ſind von innen herausgebildet; denn jeder Künſtler iſt Schöpfer und Bildner, er will ei-

ne Idee, eine ſein Inneres bewegende Empfindung ausdrücken, und der Unterſchied der Künſte geht nur aus den Organen hervor, durch welche der Künſtler zu uns ſpricht. Die geforderte Vereinigung des Innern und Aeußern kann alſo auch nur aus der bewegenden Empfindung des Menſchen hervorgehen, und der Vereinigungspunkt, wodurch die Muſik als die ſubjektivſte Kunſt in die Plaſtik als die objektivſte zurückgeht, muß in dem Menſchen ſelbſt liegen, und ſo das Innere an ihm ſelbſt äußerlich werden.

§. 2.

Nun ſind im Menſchen ſelbſt Geiſt und Körper einander entgegengeſetzt und verhalten ſich wie Inneres und Aeußeres, und das Weſen des Menſchen beſteht eben in der Einheit und innigen Durchdringung beider. Soll alſo von dem Menſchen diejenige Kunſt ausgehen, welche die objektiven und ſubjektiven, die Muſik und Plaſtik verbindet, ſo muß der Menſch die ihn bewegende Empfindung an ſeinem eignen Körper ausdrücken; ſein Körper muß ſelbſt Bild und Statue werden, und dadurch nimmt er die plaſtiſchen Künſte in ſich ſelbſt auf, das Muſikaliſche aber, als das vermittelſt der Töne nach gewiſſen Geſetzen in der Zeit Fortſchreitende wird ſich am Körper nothwendig durch Bewegung ausdrücken, und dieſe geforderte Kunſt, wodurch Plaſtik und Muſik in einander fließen, und der Menſch die ihn ergreifende Idee unmittelbar an ſich ſelbſt ausdrükt, iſt die mimiſche Tanzkunſt, und ihre Vollendung die Schauſpielerkunſt.

§. 3.

Die mimiſche Tanzkunſt iſt Vereinigung der Muſik und Plaſtik, aber dieſe Vereinigung iſt in ihr noch unvollkommen, weil ſie an dem Menſchen ſelbſt iſt und es ihm noch nicht gelungen, dem Bildungsgeſetz jeglicher Kunſt gemäß, außer ſich als Ausdruck der Idee ein Kunſtwerk zu erzeugen. Soll dieſes möglich ſeyn, ſo muß es ein Mittelding geben zwiſchen dem Bilde und dem Tone, d. h. etwas, das ſubjektiv in der Zeit fortſchreitend iſt, wie der Ton, aber auch zugleich räumlich und anſchaubar, wie das Bild. Dieſes iſt aber das lebendige Wort, der artikulirte Ton, es iſt der angeſchaute Ton oder das tönende Bild; es drükt aus und fixirt dasjenige, was in den Statuen und Figuren der plaſtiſchen Künſte nur durch Stellung, Mienen und Gebehrden angedeutet werden kann, und in der Muſik als ſchwebender Hauch verhallt, zu einem Begriffe, einer feſten und bleibenden Geſtalt. Die Worte zu einem organiſchen Ganzen verbunden, als Werk der innern Freiheit und Selbſtthätigkeit und als Abdruck der Vernunft, ſind das was wir Sprache nennen. Die Poeſie alſo iſt die Darſtellung der ewigen Idee des Schönen durch die Sprache, oder das lebendige Wort.

Erſtes Kapitel.

Von der Sprache als dem Organ der Poeſie.

Litteratur.

Herder über den Urſprung der Sprache. — Ideen

zu einer Philoſophie der Geſchichte der Menſchheit. 3 Thle. — Fulda deutſches Wurzelwörterbuch. —

Klopſtock's Fragmente über Sprache und Dichtkunſt. Hamb. 1779. — Deſſen grammatiſche Geſpräche. Altona 1794.

Hemſterhuis über den Menſchen und die Beziehungen deſſelben. (1ter Thl. der vermiſcht. philoſoph. Schriften).

Harris über Kunſt, Muſik, Dichtkunſt und Glückſeligkeit. a. d. Engl. Halle 1780.

Monboddo vom Urſprung und Fortgang der Sprachen, überſ. von Schmidt. 2 Thle. Riga 1784.

A. W. Schlegel Briefe über Poeſie, Sylbenmaas und Sprache; (im 2ten Bde. der Charakter. und Kritik).

J. H. Voß die Zeitmeſſung der deutſchen Sprache. Königsb. 1802.

G. Herrmann's Handbuch der Metrik. Leipz. 1799.

A. F. Bernhardi Sprachlehre. Berlin 1801. 2 Thle. Deſſen Anfangsgründe der Sprachwiſſenſchaft. Berlin 1805.

§. 4.

Das Organ der Poeſie iſt die Sprache. Das Wort Sprache wird in mehreren Beziehungen genommen. Denn es bedeutet 1) die Fähigkeit zu reden, d.

z. die innere Empfindung in artikulirten Tönen darzuſtellen, 2) verſteht man darunter das Eigenthum eines beſtimmten Volks, inſofern eine Menge Menſchen ſich ähnlicher Zeichen bedienen, um ihre Gedanken auszudrücken. 3) Bedeutet es bildlich genommen das Charakteriſtiſche oder den eigenthümlichen Ausdruck des Innern. Wir betrachten hier die Sprache vorzüglich in der erſten Bedeutung als ein dem Menſchen eigenthümliches mit ſeinem eigenſten Weſen auf das innigſte verbundne Gut. Die Sprache iſt offenbar mit der Muſik verwandt, die wahre Muſik der Geiſter, denn Sprache und Muſik wirken auf Ein Organ und durch Ein Mittel, nemlich die Töne, nur mit dem Unterſchiede, daß die Töne der Sprache artikulirt ſind. Man könnte alſo die Sprache beſtimmen als die Darſtellung unſerer Ideen und Empfindungen durch artikulirte Töne. Darſtellen aber heißt eine Vorſtellung zur Anſchaulichkeit für andere bringen. Sie ſetzt alſo voraus 1) ein darſtellendes Subjekt, 2) ein dargeſtelltes Objekt 3) ein Subjekt, für welches dargeſtellt wird. Die Darſtellung iſt ein Akt der Freiheit und alſo ein Eigenthum des Menſchen und dadurch unterſcheidet ſich der Menſch von den Thieren, daß ſeine Sprache aus der Selbſtbeſtimmung und Freiheit hervorgeht, da im Gegentheil die Töne der Thiere bloße Aeuſſerungen, einfacher, augenblicklicher Ausdruck des Innern ſind.

§. 5.

Um die allgemeinen Geſetze der Sprache zu finden, muß man ihren Urſprung bis in die innere Natur des Menſchen verfolgen, und es muß ſich da ein Punkt auf-

zeigen laſſen, wo alle Theile der Rede vollſtändig und ihre mannichfaltige Verbindung als nothwendig erſcheint. Der Menſch kann, wie ſchon in dem Vorhergehenden bemerkt worden als eine doppelte Natur betrachtet werden, als thieriſche nemlich in ſeiner Abhängigkeit von den äußeren und irrdiſchen Mächten, und als geiſtige, ſich ſelbſt beſtimmende, deren Streben darauf geht, Alles Aeußere in ein Inneres zu verwandeln und den Geſetzen des unſterblichen Geiſtes zu unterwerfen. Der Körper zieht ihn auf die Erde, ihn mit thieriſchen Trieben und Begierden erfüllend, der Geiſt himmelwärts, ihn anſpornend das bleibende Weſen der Dinge zu erforſchen, und in der innigen Vereinigung dieſer beiden Kräfte beſteht ſeine wahre und eigentliche menſchliche Natur. In Berührung mit der äußern ihn umgebenden Welt tritt er durch die Sinnlichkeit. Durch die Sinne erſcheint dem Menſchen die ganze Natur beſonders modifizirt, und indem er die dadurch bewirkten Veränderungen vermöge des innern Sinns wahrnimmt, wird die ganze äußere Welt in ſein Inneres gedrängt, und kommt mit ſeinen geiſtigen Kräften in Berührung. Indem nun ſo in dem Menſchen Anſchauungen und Empfindungen wechſeln, treten die frühern in den Hintergrund, und der Menſch bekommt eine Vorſtellung von ihnen, er ruft ſich die Bilder derſelben zurück vermöge der Einbildungskraft, welche auf der Wechſelwirkung der Ideen und Empfindungen beruht. Man theilt die Einbildungskraft gewöhnlich in die reproduktive oder nachſchaffende und nachbildende, und in die produktive oder dichtende und ſchaffende, welche die Bilder der Vergangenheit nur als Veranlaſſung braucht, um ideale Bilder zu ſchaffen und nach ihren eignen Geſetzen zu geſtalten.

§. 6.

Die Empfindungen und Vorſtellungen werden in der Einbildungskraft fixirt und als bleibend dargeſtellt durch den Verſtand. Der Verſtand faßt aber nur die Bilder der Dinge auf, d. h. die leeren Formen derſelben und verbindet ſie zur Einheit, zu Einer Grundanſchauung durch den Begriff. Daher man auch ſagen kann, der Verſtand iſt das Vermögen der Begriffe. — Alles nun was durch die Sinne aufgefaßt, durch die Einbildungskraft feſtgehalten und von dem Verſtande zu einem Ganzen verbunden worden iſt, concentrirt ſich in der Vernunft, dem erhabenſten und umfaſſendſtem Vermögen des menſchlichen Geiſtes. Der Charakter der Vernunft iſt Freiheit und Selbſtbeſtimmung, und ſie äußert ſich ſo auf eine doppelte Weiſe; entweder nemlich im Kampf gegen die Welt und äußere Nothwendigkeit, welche ſie ihrer eignen Macht unterwerfen will, oder indem ſie ihre Thätigkeit nach innen richtet, den von den niedrigern Vermögen herbeigeführten idealen Stoff von Bildern und Begriffen umfaßt, und ihren eignen Geſetzen gemäß zu einem organiſchen Ganzen umſchafft. Die Vernunft gedacht als höchſte und köſtlichſte Blüthe des Menſchen, als Schöpferin innerlich ihrer unwandelbaren Natur gemäß eine reiche geiſtige Welt aus ſich erzeugend, iſt nothwendig Künſtlerin, und dieſe innere Welt, äußerlich in Raum und Zeit erſcheinend iſt das Kunſtwerk, ein Syſtem, eine eigne, neue, vollendete in ſich ſelbſt gegründete und geſchloßne Welt, mögen die Elemente derſelben Begriffe oder Bilder ſeyn; denn die Wiſſenſchaft in ihrer Vollendung iſt nothwendig auch Kunſt, Alles nemlich ſoll in ihr von innen herausgebildet

ſeyn, und eine lebendide Idee ſie bis in ihre zarteſten Theile durchdringen.

§. 7.

Was die Sinne, die Einbildungskraft, der Verſtand aufgefaßt haben, und die Vernunft in ſich aufgenommen und zu einem Syſtem von Bildern und Begriffen verbunden, dies wird in der Sprache zur Anſchaulichkeit für andere gebracht. Die Sprache alſo in ihrer höchſten Bedeutung iſt die Offenbahrung der Vernunft ſelbſt, der abſolute Geiſt ſelbſt in ſeiner unmittelbaren Erſcheinung, Kennzeichen und Unterpfand unſerer göttlichen Abkunft. Daher iſt die Anlage zur Sprache dem Menſchen angeboren wie das Denken, und der Anfang der Sprache iſt gleichzeitig mit den erſten Regungen der Vernunft. Das Denken ſelbſt iſt nichts anderes als ein inneres Geſpräch, und wie der Menſch ſeine Freiheit nur durch Handlung, gleichſam durch ein Auſſer-ſich-Gehen beurkunden kann, ſo auch fühlt er einen unwiderſtehlichen Drang, die ihn bewegenden Gefühle, Gedanken, Ideen außer ſich darzuſtellen, und die natürlichſte Aeußerung derſelben iſt der Ton und die Sprache als Syſtem gebildeter Töne. Je roher und ärmer die Sprache iſt, d. h. je weniger fähig, das innere Denken mit ſeinen mannichfaltigen Schattirungen auszudrücken, deſto mehr wird der Meuſch ſie mit Gebehrden begleiten; daher ſpricht der Wilde mit allen Gliedern und nur nach und nach concentriren ſich die Begriffe auf den bloßen Mund. Da ferner die Sprache gemeinſchaftliches Produkt des thieriſchen Lebens und der ſelbſtthätigen Vernunft iſt, ſo wird ſie auch den Charakter beider an ſich tragen, und

ſo wie die Idee die lebendige Identität des Begriffs und der Anſchauung iſt, und das Weſen des Menſchen in der Durchdringung und Wechſelwirkung des Geiſtigen und Körperlichen beſteht, ſo iſt auch die Sprache weder bloße Aeußerung der Empfindung, wie die Töne der Thiere, noch bloßes Zeichen für die Gegenſtände ſondern umbildende Darſtellung von beiden, und da ſie nicht den todten Begriff bezeichnete, ſondern den ganzen Zuſtand des Gemüths, das vorſchwebende Bild und die begleitende Empfindung darzuſtellen ſtrebte, ſo war die Sprache in ihrem Urſprunge nothwendig poetiſch.

§. 8.

Die früheſte Sprache der Menſchen war Poeſie. Der Menſch, der ſich zuerſt fühlt, als ſich ſelbſt beſtimmendes Weſen, ahndet überall Leben und Thätigkeit, und hält alle Geſchöpfe für verwandt mit ſich und ihre Bewegungen für Aeußerungen eines Geiſtes, d. h. er denkt ſie ſich als handelnd. Er iſt, wie der Dichter ſagt, ein wahrer Narziß; er beſpiegelt ſich überall gern ſelbſt, er legt ſich als Folie der ganzen Welt unter; ſeine Weisheit wie ſeine Thorheit, ſeinen Willen wie ſeine Willkühr leiht er den Thieren, den Pflanzen, den Elementen und Göttern. Daher ſtellt er auch in ſeiner Sprache Alles als handelnd dar, und redet von den Dingen, als ob ſie lebendig wären. Da nun der Ton das Element der Sprache iſt, ſo ging natürlich auch die Bildung der Wörter von dem Tone aus, ja die ganze Tendenz der Sprache iſt keine andere, als die ganze Welt der Anſchauungen und Begriffe in Töne aufzulöſen; daher muß die Sprache in ihrer höchſten Vollendung Muſik werden, und

dieſes geſchieht in der Poeſie, vornemlich durch Vers- und Sylbenmaas. Da das Lebendige, ſich Bewegende meiſtens auch hörbar iſt, und auch das Lebloſe von jenem angeregt, ertönt, ſo ſind auch die meiſten Bezeichnungen der Sprache von der hörbaren Bewegung ausgegangen. Um nun die Zeichen anderer Gegenſtände z. B. alle Farben oder die verſchiednen Empfindungen anderer Sinne in Tönen aufzufaſſen, ergriff der Menſch jeden ſinnlichen Eindruck als reinen Gefühlsausdruck, merkte auf die ſaitenartige Erſchütterung, welche ihn nothwendig begleitete, und ſuchte dieſe Erſchütterung, welche ein anderes Organ empfunden hatte, dem Ohre mitzutheilen. Daraus geht hervor, wie wichtig die Buchſtaben als Elemente der Sprachdarſtellung ſind, denn ſie ſind die Körper, welche das Gehör als Gefühlsſinn erſchüttern und eben jene analogen Schwingungen hervorbringen.

§. 9.

Der Menſch betrachtet die Natur in doppelter Rükſicht, bald in Beziehung auf ſeine thieriſche Natur, bald in Beziehung auf ſeine Vernunft und Freiheit, je nachdem er entweder blos ſinnliche Bedürfniſſe befriedigen, oder den höheren Forderungen ſeines Geiſtes Gnüge leiſten will. Da die Einbildungskraft zunächſt an die Sinnlichkeit ſich anſchließt, und auf der Wechſelwirkung der Ideen und Empfindungen beruht, ſo umfaßte auch der Menſch in den früheſten Zeiten die Natur mehr mit der Einbildungskraft als mit dem Verſtande, das Bild der Dinge war ihm ihr Weſen, und der Begriff von den

Umgebungen nichts anders als das in ſeiner Seele ſich ſpiegelnde Bild. Daher waren auch Anfangs in der Sprache Bild und Begriff eins, und dann eben ſo Kunſt und Wiſſenſchaft, Poeſie und Philoſophie, und nicht ſo ſorgfältig und ſtreng abgemeſſen wie in ſpätern Zeiten, wo die Kultur höher ſtieg und der hervortretende Verſtand überall ausſonderte und Gegenſätze fixirte. So wie der Menſch in den erſten Zeiten ſich ſelbſt und die Natur als ein Ganzes, als volles ungetheiltes Leben auffaßt, ſo trennt er bei fortſchreitender Bildung immer mehr, ſowohl in ſich ſelbſt, als in der Natur, das Körperliche und das Geiſtige, oder das Todte und Lebendige, und ſo erkennt er denn auch die Einbildungskraft und den Verſtand als zwei beſondere Vermögen, Bild und Begriff unterſcheidend, und durch dieſe Gegenſätze bekommen auch ſeine Geiſteskräfte eine nach entgegengeſetzten Seiten hinſtrebende Richtung. Wenn nemlich die ſchöpferiſche Phantaſie eine Reihe von Bildern zu einem Ganzen verbunden darſtellt, ſo nennen wir dies Dichten in weiterer Bedeutung, wenn dagegen im Verſtande eine Reihe von Begriffen zur Einheit verbunden werden, Denken, und ſo ſind Dichten und Denken zwei verſchiedne Aeuſſerungen unſerer Geiſteskräfte.

§. 10.

Das Organ der Dichterſprache iſt die Phantaſie, das Streben aber der Phantaſie geht auf Idealität und Unendlichkeit, daher iſt die Sprache der Poeſie blos Hülle der Idee, und ſymboliſch. Wenn dagegen in der Sprache der Verſtand vorherrſcht, und Alles auf Idea=

lität, beſtimmtes Seyn und Wahrheit abgeſehen iſt, ſo iſt dieſe Sprache Proſa. Dies iſt der weſentliche Unterſchied zwiſchen Poeſie und Proſa. Das Daſeyn oder die Abweſenheit des Sylbenmaßes unterſcheidet beide nicht genug, da auch die Proſa einen Rhythmus haben, obſchon keinen ſo beſtimmten, und die einzelnen Glieder der Periode in einem richtigen Verhältniſſe zu einander ſtehen müſſen. Daher mußte die Sprache des gemeinen Lebens und die Geſchäftsſprache, welche ſich in einem beſtimmten Kreiſe bewegen, und aus dem Bedürfniſſe hervorgegangen ſind, nothwendig Proſa werden. Da ferner alle Wiſſenſchaften nach Realität, Feſtigkeit, Gewißheit und Wahrheit ſtreben, ſo wird die Sprache der Wiſſenſchaften nothwendig Proſa ſeyn, und da die höchſte Wiſſenſchaft diejenige iſt, welche die Anfangspunkte und gleichſam die Wurzeln aller andern enthält, d. h. die Wiſſenſchaftslehre oder Philoſophie, ſo wird auch die philoſophiſche Proſa die höchſte und erſte unter allen Gattungen derſelben ſeyn. Die Philoſophie ſucht das Allgemeinſte, die Ideen und das Unendliche darzuſtellen, da aber in der Darſtellung ſelbſt dasjenige, was in der Anſchauung ganz und ungetheilt war, aus einandergelegt und zerriſſen erſcheint, ſo muß die Philoſophie darnach ſtreben, daß ihre Zeichen das Innere ſo rein und beſtimmt als möglich darſtellen, d. h. daß ſie mathematiſch ſind, und zwar algebraiſch, denn die Zeichen der Algebra ſind ganz willkührlich und deuten auf keine beſtimmte Größe. Darum iſt der Philoſophie die Conſequenz der Bezeichnung nöthig, die einzelnen Wörter müſſen fixirt d. h. für die ganze wiſſenſchaftliche Reihe gleichbedeutende Zeichen werden, und dieſes geſchieht durch die Definition.

§. 11.

Die Elemente einer Sprache ſind die Buchſtaben. Dieſe müſſen aber nothwendig Vokale und Conſonanten ſeyn, denn ohne Conſonanten wäre die Artikulation unmöglich, und ohne Vokale würde das Muſikaliſche verloren gehen. Die Vokale ſind die Seele der Sprache, die eigentliche Stimme aus der Bruſt, welche am reinſten die Empfindung ausdrücken; bei ihrer Ausſprache verhalten die eigentlichen Sprachwerkzeuge ſich ſämmtlich unthätig, und bilden eine lange Linie, durch welche der Hauch, das eigentliche Symbol der Empfindung ungehindert ausſtrömen kann. Betrachtet man die Reihe der Vokale als ein Ganzes, ſo machen ſie eine natürliche Tonleiter aus nach folgender Ordnung U, O, A, E, J, und in ihnen zeigt ſich die erſte ächte und wahre Muſik, welche durch die Sprache möglich iſt, und durch Verſe, Aſſonanzen und Reime wirklich gemacht wird. Der Vokal U drückt die langſame unangenehme Empfindung aus, die ſich nur ſchwer aus dem Innern der Bruſt losreißt, die innerſte Tiefe des Gemüths, daher Grauſen, Furcht, Dumpfheit ꝛc. Der reinſte und eigentliche Vokal iſt A, auf dem die natürliche Stimme ruht. Er drückt die ohne Leidenſchaft regelmäßig fortſchreitende Empfindung aus; daher iſt ſein Charakter Klarheit, und Wahrheit, reines, ungetrübtes Daſeyn. J, drückt alle heftige raſch fortſchreitende Empfindungen aus, das reinſte und durchdringendſte; O liegt zwiſchen U und A; von dem U hat es den Charakter der langſamen Empfindung, von dem A die Annäherung zur Klarheit; es drückt alſo Größe und harmoniſche Fülle aus. Endlich die Mitte zwiſchen A und J

hält das E, alſo zwiſchen Klarheit und Schnelle, daher iſt ſein Charakter die durch Schnelligkeit verdunkelte Klarheit, Kleinheit, Gleichgültigkeit, Verworrenheit. Wenn nun durch die Poeſie beſtimmte Empfindungen ausgedrückt werden, ſo kann die Stimmung eines einzelnen Vokals durch ganze Reihen von Wörtern gehen, und die darin vorkommenden Vokale können ſich ihm verähnlichen. Dadurch zeigt ſich die Möglichkeit, durch die einzelnen Vokale die Rede in Muſik zu verwandeln, und hier liegen die Prinzipien der Deklamation, wenn man dieſe Kunſt wiſſenſchaftlich auffaſſen will.

§. 12.

Die Vokale drücken die reine Empfindung aus, und ſind der muſikaliſche Theil der Sprache. Ihnen entgegengeſetzt ſind die Conſonanten. Sie ſind der objektive oder plaſtiſche Theil der Sprache, und bezeichnen die Subſtanz ſelbſt, das Wirkliche und Räumliche, und ſind als willkührliche Handlung und Wirkung der Sprachorgane vorzüglich zur Nachahmung der Gegenſtände geſchickt. Die Vokale ſind nichts als das durch die ruhende Oeffnung des Mundes modifizirte Ausathmen, die Conſonanten dagegen verlangen die höchſte Thätigkeit der Sprachwerkzeuge, um dadurch die Subſtanz als wirklich und thätig auszudrücken. Die Verſchmelzung zweier Vokale zu Einem nennt man Diphthong; man kann deßhalb den Diphthong als ein Streben nach der Sylbe betrachten, als das zwiſchen dem Vokal und der Sylbe mitten inne liegende, denn die Sylbe iſt die Verbindung zwiſchen dem Vokal und Conſonans. Man kann die Sylben nach der Stellung des Vokals eintheilen in

ſolche, wo der Conſonans vorausgeht, und dieſe kann man eine fallende Sylbe nennen, weil das Sprachorgan von der Thätigkeit zur Ruhe fortgeht, ferner in ſolche, denen der Conſonans nachfolgt, und wo das Sprachorgan von der Ruhe zur Thätigkeit übergeht. Dieſe kann man eine ſteigende Sylbe nennen, weil der Eindruck hier gewaltſamer iſt. Endlich in ſolche wo der Vokal zu beiden Seiten von Conſonanten eingeſchloſſen iſt, und alſo das Organ von Thätigkeit zur Ruhe und von da wieder zur Thätigkeit übergeht. Dieſe kann man eine ſchwebende nennen. Die fallende Sylbe entſpricht dem —∪, die ſteigende dem ∪—, die ſchwebende dem —∪—.

§. 13.

Vokale und Conſonanten ſind einander entgegengeſetzt wie Inneres und Aeußeres, Geiſtiges und Körperliches, Muſikaliſches und Plaſtiſches; da aber alle Gegenſätze als ſolche einſeitig ſind, ſo entſteht auch die Vollkommenheit einer Sprache erſt durch die harmoniſche Durchdringung der Vokale und Conſonanten; ſo wie die Poeſie ſelbſt durch die lebendige Durchdringung der Muſik und Plaſtik, denn die Plaſtik iſt gleichſam nur ein vollendeter Conſonans, oder die Conſonanten ſind kleine Bildchen, ſo wie die Vokale ganz kleine Muſikſtükchen. Je reicher eine Sprache an Vokalen iſt, und je bequemer ihre Conſonanten in einander übergehen, um ſo weicher klingt ſie, um ſo leichter und fließender iſt ihre Ausſprache, um ſo angenehmer tönt ihr Klang dem Ohre; je reicher dagegen eine Sprache an Conſonanten iſt, beſonders an hart und rauh klingenden, und je häu-

ſiger in ihr jene ſchroffen, unbequemen Uebergänge der Conſonanten ſind, um ſo rauher und härter iſt ihr Klang, um ſo ſchwieriger ihre Ausſprache, um ſo widriger ihr Eindruck dem Ohr. Die Conſonanten und Vokale einer Sprache verhalten ſich wie Zeichnung und Colorirt in der Mahlerei; ſind die Conſonanten zu ſehr vorherrſchend, ſo entſteht gleichſam der rauhe und ſtrenge Styl, ſind dagegen die Vokale überwiegend, der weichliche und ſchmelzende Styl und nur durch ihre innige, lebendige Durchdringung der ſchöne Styl der Sprache. Auch müſſen die Conſonanten und Vokale ſelbſt auf das mannichfaltigſte miteinander abwechſeln, denn wenn gewiſſe Vokale und Conſonanten zu oft wiederkehren, und ſich vor allen andern hervordrängen, ſo entſteht ſtatt des Reichthums und des regen ſich immer erneuernden Lebens ermüdende Einförmigkeit. Der Wohlklang einer Sprache beruht demnach 1) auf der Euphonie, d. h. auf dem Charakter der einzelnen Laute, inſofern ſie wohltönend und ausdrucksvoll ſind, 2) auf der Eurhythmie d. h. auf der wohlgefälligen Bewegung der Laute, der Leichtigkeit und Stätigkeit in ihrer Folge.

§. 14.

Das erſte Erforderniß einer Sprache iſt demnach der Wohlklang. Die andern Vorzüge ſind Lebendigkeit, Bildlichkeit, Klarheit, Reichthum, Kürze, Würde, Adel, Stärke, Lieblichkeit, Sanftheit. Eine der ſchönſten Eigenſchaften einer Sprache iſt die Bildſamkeit derſelben, d. h. die Anlage zu den mannichfaltigſten ſinn- und ausdrucksvollen Wörtern und Formen. Nach dem Vorhergehenden iſt diejenige Anſicht der Kunſt, welche

jeder Künſtler nach ſeiner Individualität von ihr hat, gleichſam die Seele ſeiner Kunſtanſchauung als Prinzip zum praktiſchen Syſtem entwickelt, der Styl des Künſtlers. Dies gilt alſo auch von der Poeſie, und da die Poeſie ſich deſſelben Organs bedient, wie die Wiſſenſchaften, auch von den Wiſſenſchaften. Die Grundanſchauung alſo eines Menſchen von der ganzen Welt, dem Leben, der Wiſſenſchaft und Kunſt, wie dieſe die Sprache ergreift und als Organ braucht, um die innern Ideen auszudrücken, bildet den Styl eines Schriftſtellers, ſey er Dichter oder Proſaiker. Im Style mahlt ſich jeder Menſch ſelbſt, ſeine ganze Individualität mit ihren zarteſten Schattirungen drückt ſich darin ab, und deßhalb iſt der Styl ſo mannichfaltig als es der Charakter der verſchiednen Individuen iſt.

§. 15.

Die Sprache als Organ der Poeſie iſt muſikaliſch, die einzelnen Wörter ſind in der Zeit ſich entfaltende Töne. Sollen nun dieſe Töne ein harmoniſches Ganze werden, ſo muß ein gemeinſames Geſetz ſie verbinden, ihre Aufeinanderfolge darf nicht zufällig ſeyn, ſondern nach feſten Regeln beſtimmt; und dieſes Geſetz, wodurch die Wörter als in der Zeit ſich bewegende Töne zu einem ſtätigen, gleichmäßig fortſchreitendem Ganzen verknüpft werden, iſt der Rhythmus. Zum Rhythmus gehört 1) eine verſchiedne Dauer der einzelnen bewegten Töne 2) ein gemeinſchaftliches Maas für alle Tonbewegungen. Eine einzelne Tonbewegung heißt in der Muſik eine Note, in der Sprache eine Sylbe. Wenn alle Sylben gleiche Dauer hätten, ſo würde die Sprache keinen Rhythmus

haben, und da die Sprache Ausdruck der Freiheit und Selbſtbeſtimmung des Menſchen iſt, ſo muß auch die Willkühr, bei gewiſſen Vorſtellungen länger oder kürzer zu verweilen, ſich in den Tönen der Sprache ausdrücken und dieſes begründet die Länge oder Kürze der Sylben.

NB. Hauptregeln in Anſehung der Länge und Kürze der Sylben.

§. 16.

Man kann die Sylben in Anſehung ihrer Bedeutung eintheilen in Stammſylben und in Bewegungsſylben, Ableitungsſylben und Vorſylben. Das Ohr ſoll die abhängigen Wurzeln von den unabhängigen trennen, und die Stammſylbe hervorheben, und dieſes kann nur durch den Ton geſchehen, und zwar, da der Ton hier nur als bezeichnend angeſehen wird, durch ein Steigen und Fallen deſſelben. Dieſe Auszeichnung der Sylbe durch die angeſtrengte Stimme heißt Accent, und deßhalb ſind die beiden vorzüglichſten Accente der acutus (´) und der gravis (`). Jener drückt die Anſtrengung der Stimme, dieſer ihr Sinken aus. Die ſchönſte Sylbenzahl eines Wortes iſt zwei, drei und vier und der glücklichſte Sitz des Accents ſowohl für den Rhythmus als die Verſtändlichkeit iſt die Mitte. Hat eine Sprache einen Ueberfluß an vielſylbigen Wörtern und legt ſie ihren Accent in der Regel in den Anfang, ſo wird häufig bei dem geſchwinden Sprechen das Ende der Wörter, liegt er aber am Ende, durch das Hineilen der Stimme zu demſelben der Anfang verdunkelt. Aber an ſich ſind vielſylbige Wörter eine große Zierde der Sprache, indem ſie große Maſſen durch den verſchieden fallenden Accent

mannichfaltig ſich ſchwingend bilden, da im Gegentheil viele einſylbige Wörter wegen ihres einförmigen Accents die Sprache ſehr eintönig machen. Der Accent iſt das rhythemiſche Prinzip, wodurch eine Anzahl Sylben zur Einheit verbunden werden. Eine jede Sylbe, welche den rhythmiſchen Accent hat, und alſo als Grund der Verknüpfung anderer Sylben geſetzt wird, heißt eine Arſis, d. i. Hebung oder Aufſchlag, diejenige Sylbe dagegen, welche rhythmiſch accentlos iſt, und alſo als Folge gedacht wird, wo ſich der Ton ſenkt, heißt Theſis, Senkung oder Niederſchlag. Die Arſis und Theſis ſind die beiden Theile eines Fußes; denn die Füße ſind rhythmiſche Größen, oder die beſondern Einſchnitte und Eintheilungen des Rhythmus als der Anordnung einer Reihe von Bewegungen.

§. 17.

Die Füße ſind eigentlich nichts als mögliche Verknüpfungen rhythmiſcher Größen. Man kann nun die Füße aus ganz gleichen rhythmiſchen Größen zuſammenſetzen, wobei zwei Fälle möglich ſind; entweder nemlich kann ein ſolcher Fuß aus lauter Längen oder aus lauter Kürzen zuſammengeſetzt ſeyn. Dieſe Füße kann man ſchwebende nennen und ſie ſind ſich durchaus entgegengeſetzt. Alle andere aus Längen und Kürzen combinirte Füße müſſen ſich mehr oder weniger einer von dieſen beiden Gattungen nähern oder beide gleichmäßig verknüpfen. Ob nun ein Fuß dem ſchwebenden ſich durch Längen nähere, kommt auf die überwiegende Anzahl derſelben an, und ob ſie hinter den Kürzen ſtehen; ob er hingegen ſich ihnen durch Kürzen nähere, beruht auf der

überwiegenden Anzahl der Kürzen, und ob dieſe hinter den Längen ſtehen. Die Füße der erſten Art kann man ſteigende, die der zweiten fallende nennen.

§. 18.

Der einfachſte Fuß entſteht aus der Verknüpfung zweier rhythmiſcher Größen. Es kann alſo vier zweyſylbige Füße geben, nemlich einen ſteigenden, den raſchen Jamben, (u—) einen ſchwebenden, den gewichtvollen Spondeen (——), einen fallenden, den hinſinkenden weichen Trocheen, (—u) und noch einen ſchwebenden, den eilenden Pyrrhichius (uu). Wenn man nun noch eine rhythmiſche Größe, d. h. eine Länge oder Kürze hinzufügt, ſo erhält man dreiſylbige Füße und es ſind dann folgende Combinationen möglich: 1) zwei dreiſylbige ſchwebende Füße, der feierliche Moloſſus (———) und der geflügelte Tribrachys (uuu) 2) zwei ſteigende, der auffahrende Anapäſt (uu—) und der kraftvolle Bacchius (u——) 3) zwei fallende, der lebhaft hinrollende Dactylus (—uu) und der ernſte Antibacchius oder Palimbacchius (——u) 4) zwei verknüpfende, d. h. ſolche, welche Fallen und Steigen in ſich vereinigen, nemlich der ſanfte Amphibracchys (u—u) und der feſte Creticus (—u—).

§. 19.

Setzt man noch eine rhythmiſche Größe hinzu, ſo entſtehen vierſylbige Füße, deren es nach den verſchiedenen Compoſitionen ſechszehn giebt, nemlich 1) zwei ſchwebende, den Diſpondeen (————) und den Pro-

keleusmatiker (⏑⏑⏑⏑) 2) vier ſteigende, den vierten Påon (⏑⏑⏑—) den Dijambus (⏑—⏑—) den Jonicus a minore (⏑⏑——) und den erſten Epitritus (⏑———) 3) vier fallende, als den vierten Epitritus (———⏑) den Jonicus a majore (——⏑⏑) der Ditrochåus (—⏑—⏑) und der erſte Påon, (—⏑⏑⏑) 4) zwei verknůpfende nemlich der Choriamb (—⏑⏑—) und der Antiſpaſt (⏑——⏑) 5) vier unbeſtimmte nemlich der dritte Epitritus (——⏑—) der zweite Epitritus (—⏑——) der zweite Påon (⏑—⏑⏑) und der dritte Påon (⏑⏑—⏑). Von den fůnfſylbigen Fůßen ſind nur folgende merkwůrdig, der Orthius (⏑⏑⏑⏑⏑) der Daſius (⏑⏑⏑——) der Symplecktus (——⏑⏑⏑), der Parapåon (—⏑⏑⏑⏑) der Dochmius (⏑——⏑—) und der Strophus (—⏑⏑⏑—).

§. 20.

Haben die Fůße ein Uebergewicht an Lången, ſo bekommen ſie dadurch mehr Nachdruck, Kraft, Wůrde und Ruhe; ſind dagegen die Kůrzen vorherrſchend, ſo bekommen ſie etwas Flůchtiges, Heftiges, Leidenſchaftliches, doch entſteht durch die mannichfaltigen Combinationen der Lången und Kůrzen hierinn die grőßte Abwechſelung. Die Fůße, welche von den Kůrzen zu den Lången übergehen, machen einen aufregenden, diejenigen hingegen, welche mit den Kůrzen ſchließen, einen beſånftigenden Eindruck. Ein beſtimmtes Fallen unmittelbar nach einem beſtimmten Steigen iſt eine in ſich ſtreitende, ſich ſelbſt widerſprechende und aufhebende Bewegung und daher dem Gemůth und Ohr widerwårtig; eine ſanfte Hebung hingegen nach einer Senkung ſtimmt

am beſten mit dem ſchwebenden Schwunge überein, worin uns der poetiſche Rhythmus zu erhalten ſucht. Daher iſt der Choriamb (— ◡◡ —) wo auf eine Senkung eine ſanfte Erhebung folgt, als der vollkommenſte metriſche Accord zu betrachten, der Antiſpaſt (◡ — — ◡) dagegen, wo auf eine ſchnelle Erhebung plötzlich eine ſtarke Senkung folgt, der ſtärkſte muſikaliſche Mißlaut. Auch der proſaiſche Numerus muß ausdrucksvolle, wohlklingende, leicht in einanderfließende Füße auswählen, doch werden ſie hier nicht nach beſtimmten rhythmiſchen Geſetzen geordnet, und dadurch unterſcheiden ſich Poeſie und Proſa in Anſehung der Form, daß in der erſten der Rhythmus d. h. ein feſtes, durch das Ganze gleichmäßig gehendes Geſetz herrſcht, die letztere dagegen ihre Perioden auf das mannichfaltigſte verknüpfen kann und kein anderes Geſetz erkennt als den Wohllaut.

§. 21.

Die einzelnen Füße werden zu einem Ganzen verbunden durch das Versmaas. Der Vers iſt eigentlich nichts als ein größerer Einſchnitt, damit die Regelmäßigkeit der Füße wahrgenommen werden kann. Die längeren Versarten bedürfen in der Mitte noch eines oder mehrerer Abſchnitte, um ohne Ermüdung vorgetragen werden zu können. Dieſe werden durch den Sinn und die Schlußfälle der Wörter beſtimmt. Eine Pauſe nach einem Wortfuße, inſofern darauf ein neuer Wortfuß folgt, heißt eine Cäſur. Daher hat eigentlich jeder Vers ſo viel Cäſuren als er Wortfüße hat. So wie es nun zur Schönheit und Mannichfaltigkeit des Verſes gehört, daß die Einſchnitte der Wörter und Füße nicht

zuſammenfallen, ſo werden auch die größeren Abtheilungen und Einſchnitte mehrentheils in die Mitte der Füße oder Perioden geſetzt. Daher nennt man Cäſur im engern Sinne die Zerſchneidung der Wörter durch das Versmaas.

§. 22.

Die vorzüglichſten Versarten ſind 1) der Hexameter, ein ſechsfüßiger Dacktyliſcher Vers der an allen Stellen ſtatt des —∪∪ einen —— aufnimmt. Seine Hauptabſchnitte fallen in die Mitte des dritten und nach der Länge des vierten Fußes, doch kann er deren noch mehrere annehmen. Sanfte und langſame Wortfüße müſſen mit ſtarken und flüchtigen wechſeln, damit der Vers die größte Mannichfaltigkeit erlange. Da wir im Teutſchen wenig —— haben, ſo müſſen wir ſie eifrig aufſuchen, und öfters einen —∪∪ ſetzen, um die —∪ und ∪— zu vermeiden. Wenn der vierte Fuß einen —∪∪ hatte, welcher aus einem einzigen Worte beſtand, ſo nannten dies die Griechen das Bukoliſche Sylbenmaas; wenn aber der fünfte Fuß ein —— iſt, ſo nennt man ſolche Verſe ſpondeiſche (verſus Spondiaci σπονδιαζοντες). Da der Rhythmus am Ende der Verſe, wo der Athem ſchon ermüdet, einen leichten Gang zu haben pflegt, ſo iſt gewöhnlich der fünfte Fuß ein —∪∪, und man braucht meiſtens nur dann einen ——, wenn dem Rhythmus ein ernſter und feierlicher Gang gegeben werden ſoll. Doch waren die Griechen hierinn viel freier als die Römer. 2) Der Pentameter. Der aus zwei katalecktiſchen dreifüßigen und dacktyliſchen Hälften beſteht. Durch die mittlere Cäſur iſt er der zerriſſene

Hexameter, und dadurch vorzüglich fähig, den Schmer und die innere Zerriſſenheit des Gemüths auszudrücken. Der Pentameter wird für ſich allein nicht gebraucht, ſondern in Verbindung mit dem Hexameter, ein ſo verbundner Vers heißt ein Diſtichon, und iſt die einfachſte Strophe und ein ganzes Gedicht eine Elegie.

§. 23.

3) Der Jambiſche Trimeter. Er enthält ein dreifaches Maas oder ſechs Glieder. Ihm liegt der trochäiſche Rhythmus zum Grunde, und da hier die Theſis der Arſis nicht gleich iſt, ſo bewirkt dieſes einen weit lebhaftern Gang, welcher der Unruhe und fortſchreitenden Handlung das Drama gemäß iſt. Seine beiden Hauptarten ſind der tragiſche und der komiſche. Da er ſich an mehreren Stellen ſtatt der Kürzen der Längen bedienen kann, ſo ertheilten ihm die Tragiker durch häufige Längen mehr Ernſt und Würde, die Komiker dagegen durch Kürzen Flüchtigkeit und ſpielende Leichtigkeit. Sein Hauptabſchnitt iſt im dritten Fuße, wodurch die Heftigkeit des Jamben gemildert wird, und das Ganze mehr Haltung bekömmt. 4) Der Trochäiſche Tetrameter; ein achtfüßiger katalektiſcher Vers, hat mit den vorigen denſelben Grundrhythmus, ungefähr dieſelbe Länge und wird eben ſo nach Doppelfüßen gemeſſen. Sein Charackter iſt fallend, und er ſenkt ſich bald ſchneller, bald langſamer. Durch Längen bewirkt der Tragiker, daß die Senkung mit Würde geſchieht, und der Komiker beſchleuniget durch Kürzen die natürliche Unruhe dieſes Verſes. Sehr ausdrucksvoll iſt es, das die Cäſur am Ende des Grundrhythmus alſo am vierten Tro-

chäen liegt, denn dadurch ſtürzt der Vers unaufhaltſam fort, und wird ein ſchönes Bild der wüthenden Leidenſchaft und des innern Sturms des Gemüths, zu deren Schilderung ihn auch die dramatiſchen Dichter des Alterthums am meiſten gebrauchen.

§. 24.

Die regelmäßige Wiederkehr der einfachen rhythmi- Größen findet entweder ſchon in den Theilen eines einzigen Fußes ſtatt, wie es bei den gleichförmigen Versarten iſt, oder ſie zeigt ſich blos in dem Ganzen der Verſe, welches die ungleichförmigen Versarten bildet. Wenn aber die Wiederkehr erſt nach mehreren Verſen erfolgt, und dieſe zuſammengenommen einen einzigen Rhythmus bilden, ſo entſteht eine Strophe. Nach einer jeden Strophe tritt eine Pauſe ein, und wie die Pauſe der Cäſur der des Verſes untergeordnet wird, ſo auch die Pauſe des Verſes der der Strophe. Zwar verſchlingen ſich die Lyriſchen Strophen bisweilen, und der Sinn und die Strophe ſchließen nicht zu gleicher Zeit, aber 1) geſchieht dieſes nicht ſehr häufig, und iſt als eine Ausnahme zu betrachten, 2) trägt dieſer relative Uebellaut zur Harmonie des Ganzen bei, und das Verſchlingen und Verbinden der Strophen drückt ſehr ſchön aus die mannichfaltige Verkettung der Empfindungen und den ununterbrochnen ſtillen Fluß derſelben. Die beiden vorzüglichſten Strophen der Alten ſind die Alkaiſche und die Sapphiſche. Die Alkaiſche Ode iſt im Ganzen dem Ausdrucke großer Empfindungen gewidmet, daher iſt ihr Charakter Feierlichkeit, Würde, Kraft und Nachdruck; die Sapphiſche dagegen iſt durch den gleich-

mäßigern Gang fähiger, die ſanfteren und zarteren Empfindungen auszudrücken. Ueberhaupt herrſcht in den Lyriſchen Strophen die größte Mannichfaltigkeit.

§. 25.

Unter den Neuern haben die Italiener die ſchönſten Strophen. Die vorzüglichſten ſind 1) die Stanze oder ottava rima, welche zuerſt die ältern Siziliani-Dichter des 13ten Jahrhunderts brauchten, in der jetzigen Geſtalt aber ſeit dem 14ten Jahrhunderte in ganz Italien üblich iſt. Sie beſteht aus acht Verſen, davon ſich die Reime der ſechs erſten ſo verſchlingen, daß der erſte mit dem dritten und fünften und der zweite mit dem vierten und ſechſten übereinſtimmt, der ſiebente und achte hingegen ſich immer zuſammen reimen, wodurch die Strophe einen ſchönen Schlußfall erhält, ihre Einförmigkeit gemindert und zu einem wohlgefälligen Ganzen geründet wird. Sie iſt das Epiſche Versmaas der Italiener und wird in erzählenden Gedichten aller Art gebraucht. Sie ſchließt große Schönheit in ſich und durch ihre Grazie und das herrliche Ebenmaas in den Gegenſätzen der Reime iſt ſie vorzüglich fähig, die bunte Harmonie und den muſikaliſchen Zauber des romantiſchen Epos auszudrücken. 2) die ſeſta rima; ſie iſt mit der ottava rima verwandt, hat aber weder den Adel noch die Fülle derſelben. Eine Ausartung derſelben, aus welcher man ſehen kann, wie weit die Thorheit mit Reimen zu künſteln, die Dichter oft verleitet hat, iſt die Seſtine, eine Strophe von ſechs Verſen, welche immer am Ende die gleichen Wörter haben; ſo daß die folgende Strophe von der vorhergehenden nur durch die

Stellung derſelben ſich unterſcheiden kann. 3) Die terza rima oder Terzine. Sie beſteht aus Terzetten oder Strophen von drei eilfſylbigen Verſen, deren Reime ſo in einander geflochten ſind, daß der erſte Vers des erſten Terzetts mit dem dritten deſſelben Terzetts und der zweite Vers des erſten Terzetts mit dem erſten und dritten des folgenden Terzetts reimt, und ſo fort. Der Charakter dieſer Strophe iſt die ununterbrochne Folge von Reimverkettung daher ſie am beſten zu lehrartigen Darſtellungen paßt, deren Weſen eine durchgängige Verkettung und Verknüpfung von Ideen iſt, und ihre ſtrenge aber verſteckte Regel in der Reimſtellung eignet ſich ſehr für das Geheimnißvolle und Wunderbare.

§. 26.

4) Die Canzone, die eigentliche Lyriſche Strophe der Italiener, welche durch Petrarka die größte Vollendung und Mannichfaltigkeit erhalten hat. Die Anzahl der Strophen iſt eben ſo wenig genau beſtimmt, als die Anzahl der Verſe, aus welcher jede Strophe beſtehen kann, doch findet man bei Petrarka keine Canzone von weniger als fünf und von mehr als zehn Strophen, und in keiner Strophe weniger als neun und mehr als zwanzig Verſe. Die Miſchung von Verſen, welche ungleiche Länge haben, drückt ſehr gut die Unruhe und den wechſelnden Gang der Empfindung aus, wie die gegen andere unverhältnißmäßig lange Strophe den Erguß der Leidenſchaft, welche ſich verbreiten und ausſtrömen will. 5) Das Sonett, die älteſte und gemeinſte Form der Italieniſchen Poeſie, welche dem Petrarka ihre Schönheit und Vollendung verdankt. Die einfachſte, zierlichſte und

klaſſiſche Form iſt diejenige, welche aus vierzehn, zehn⸗ oder eilfſylbig jambiſchen Verſen beſteht, welche in vier, je zwei nnd zwei verſchlungne Strophen verbunden ſind. So klein der Umfang dieſer Lyriſchen Form iſt, ſo iſt ſie doch von dem ſchönſten Ebenmaas und der vortrefflich⸗ſten Gegenüberſtellung. Zuweilen wird dem Sonett noch eine Fortſetzung ſeines Inhalts von mehreren Verſen an⸗gehängt, und ein Sonett mit einem ſolchen Anhange heißt ein geſchwänztes Sonett. Dieſe ſind nur im komi⸗ſchen, vertraulichen und ſatyriſchem Style üblich. Zu⸗weilen werden auch mehrere Sonette zu einem Ganzen verbunden, und ſolche Sonette nennt man Kranzſonette, oder einen Sonettenkranz.

§. 27.

Den Strophen der Spanier liegt der Trochäus zum Grunde. Der Hauptvers iſt der achtſylbige Trochäe, der mit der Aſſonanz vereiniget, das Sylbenmaas der Romanze bildet. Künſtliche aus dieſem Vers zuſam⸗mengeſetzte zehnzeilige Strophen ſind die Dezimen. Die Dezime iſt auch ein dramatiſches Sylbenmaas ſo wie die Romanze. Dieſe wird gebraucht, die vorkommenden Erzählungen im Drama darzuſtellen, jene bei ſteigender Leidenſchaft, wo ſie den Strom und Sturm derſelben gut ausdrückt. Die Dezime wird auch zu jenem liebli⸗chen poetiſchen Spiele gebraucht, welches man Gloſſe nennt. Es wird nehmlich ein Thema von vier gewöhn⸗lichen trochäiſchen Verſen geſetzt, ſie müſſen aber ſo be⸗ſchaffen ſeyn, daß es möglich iſt, einen jeden einzeln dem Sinne nach einem Satze anzuſchließen, und dies ge⸗ſchieht nach der Reihe am Schluſſe einer jeden Dezime,

deren folglich vier ſeyn müſſen. Das Thema muß einen allgemeinen aber ſcharfſinnigen Gedanken enthalten, das Ganze iſt das was in der Muſik Variazionen.

§. 28.

Unter den muſikaliſch = poetiſchen Sprachfiguren iſt die Grundfigur das Wortſpiel, der Witz der Sprache. Der Witz iſt ſeiner Natur nach erhaben und wohnt in der Wiſſenſchaft, der Kunſt und dem Leben, und da mit dieſen die Sprache auf das innigſte verbunden iſt, ſo iſt einleuchtend, daß durch das Wortſpiel, wie es z. B. der große Shakeſpeare braucht, Andeutungen können hervorgebracht, Wirkungen erregt, Empfindungen angeſchlagen werden, welche nur durch dieſes Mittel möglich ſind, und das innerſte Weſen des Menſchen in Bewegung ſetzen. Wie ſehr das Wortſpiel Poeſie der Sprache ſey, läßt ſich beſonders dadurch anſchaulich machen, daß es faſt unüberſetzlich iſt und gemeiniglich nur durch Annäherungen in einer andern Sprache ausgedrückt werden kann. Das Wortſpiel iſt ein unvollkommner, ein proſaiſcher Gedankenreim, und eine Anwendung deſſelben, welche aber in der Regel nur für zarte und ſcherzhafte Gegenſtände paßt, iſt das Echo. Das Weſentlichſte dieſer Art des Wortſpiels iſt, daß der Vers ſelbſt eine Frage ſeyn muß, und daß die letzten Sylben des letzten Wortes die Antwort darauf enthalten müſſen. Ferner iſt hierbei zu bemerken, die Alliteration, welche in einer Uebereinkunft der Conſonanten in einzelnen Wörtern beſteht. Dieſe Figur beſchränkt ſich am beſten auf die Gleichheit der Anfangsbuchſtaben mehrerer Wörter, denn die Conſonanten in der Mitte zwiſchen

den Vokalen verſteckt, lauten dumpfer, doch verſchmäht ſie keineswegs die Gleichheit derſelben. Dieſer Figur entgegengeſetzt iſt die Aſſonanz, oder die Uebereinſtimmung der Vokale in zwei Sprachſphären. Sie iſt weit poetiſcher und muſikaliſcher, denn durch die Vokale hängt die Sprache mit der Muſik zuſammen. Die Aſſonanz drückt im Allgemeinen die Stimmung des Gedichts aus; ſie iſt das, was in der Muſik der Ton eines Stücks. Um vernommen zu werden, muß ſie vorzüglich an das Ende des Verſes verlegt werden.

§. 29.

Die Vereinigung der Alliteration und Aſſonanz iſt der Reim, welcher durch die Vereinigung des Weſens beider muſikaliſcher Figuren die größte poetiſche Kraft erhält. Man findet aber den Reim immer bei ſolchen Völkern herrſchend, welche für reine Metrick noch nicht empfänglich waren, oder aufgehört haben es zu ſeyn. Denn er iſt dem Rhythmus entgegengeſetzt, und ſo wie der Rhythmus alle Regungen des Gemüths objektiv durch Bewegungen darſtellt, ſo drückt der Reim die innerſten Regungen des Gemüths ſubjektiv als reine Muſik der Töne ans, und wird deßhalb in der Sprache derjenigen Völker vorherrſchend ſeyn, deren geſammte Bildung ſich mehr zu dem Subjektiven neigt. Der Reim iſt der gleichlautende Schluß zweier nnd mehrerer Wörter von dem Vokal an, welcher den Accent hat. Er kann ein- bis dreiſylbig ſeyn, aber nicht wohl länger, theils weil meiſtens der Accent nicht weiter zurückfällt, theils die Wirkung der Hauptſylbe verloren gehen würde. Schließt ſich der Reim mit der accentuirten Sylbe, und iſt er al-

ſo als Reim einſylbig, ſo heißt er männlich; folgt eine zweite Sylbe nach, ſo iſt er weiblich, und beſteht er aus mehreren Sylben, ſo heißt er ein gleitender.

§. 30.

Die verſchiednen Arten der Reime geben durch ſich ſchon einen verſchiednen Charakter. Schließt der Vers auf einen männlichen, ſo wird der Charakter ſcharf und hart, der weibliche dagegen, indem er den Umfang des Verſes vergrößert, und die Härte der accentuirten Sylbe mildert, giebt einen ſanftern und weichern Ton, ohne der Würde der Darſtellung zu ſchaden. Die Schönheit des Reimes beſteht in dem, was die Wörter wohllautend macht, in tönenden beſonders offnen Vokalen und leicht auszuſprechenden Conſonanten. Die weiblichen Reime ſind für das Gehör am ſchönſten, weil ſie den Gleichlaut der accentuirten Sylbe leicht in der folgenden kurzen verhallen laſſen. Oft haben verſchieden geſchriebne Wörter einerlei Ausſprache und umgekehrt; aber die Orthographie iſt weniger zu berückſichtigen, ſondern man muß auf den Ton des Worts und auf die gewöhnliche allgemeine Ausſprache ſehen. Die Reime ſind gleichſam kleine Räthſel, auch kann man ſie poetiſche Akkorde nennen, indem der Anfang des Reims das Folgende wenigſtens dunkel ahnden läßt, und in der antwortenden die vorhergehende Zeile noch nachtönt. Wenn man blos auf den Reim ſieht, ſo geht alle wahre Quantität verloren, und die roheſte Art dieſes zu beſtimmen, iſt das bloße Sylbenzählen wie bei den Franzoſen. Der Alexandriner, ein ſechsfüßiger Jambe und eine Erfindung der Franzoſen kann den Reim gar nicht entbehren, im Deutſchen

aber kann er, wie die Verſuche ſelbſt vorzüglicher Dichter beweiſen, nur im Komiſchen mit Glück gebraucht werden. Zum Reim ſind vorzüglich diejenigen Sylbenmaaße fähig, welche auch ohne Reim auf eine gefällige Art hörbar bleiben, z. B. der vierfüßige Trochäe, der fünffüßige Jambe, der überhaupt die ſchönſte und allgemein brauchbarſte moderne Versart iſt.

§. 31.

Die Kunſt ſteht wie ſchon erinnert worden, mit der Religion in der innigſten Beziehung, die Religion iſt aber der Mittelpunkt der geſammten Bildung eines Volks. Die Religion der Griechen war ein Kind begeiſterter Naturanſchauung; die Natur war ihnen ein beſeeltes Ganze, alles Leben in ihr ſchrieben ſie dem im Innern wirkenden Gotte zu. So wurde eine jede hervortretende Naturkraft ein beſonderer Gott, und der natürliche Schönheitsſinn und Bildungstrieb des Volks ertheilte dieſen Göttern ſchöne Formen, und zwar da der Menſch, der ſich ſelbſt als das vollkommenſte der lebenden Weſen erkennt, alle andere Geſchöpfe ſo gern ſich befreundet und auch die höheren Naturen zu ſich herabzuziehen ſucht, die menſchliche. Dies geſchah durch Phantaſie und da dieſe das Organ der Poeſie iſt, durch Poeſie. Die Dichter ſtellten die Götter als Weſen dar mit dem Menſchen von gleichem Stamm entſproſſen, nur erhabner, mächtiger und lauterer. Sie ertheilten ihnen menſchenähnliche Geſtalt, aber edler und in ewiger Jugend blühend; ſie ließen ſie von Liebe, Zorn und andern Affekten bewegt werden, aber dieſe Leidenſchaften, welche bei den Menſchen oft zerſtörend wirken und ſie ins

Unglück ſtürzen, wurden bei jenen gemildert durch die göttliche Ruhe und Beſonnenheit ihrer unſterblichen Natur, das Weſen ihres Innern wie ein leichter Hauch nur auf Augenblicke verdunkelnd. So erhielt ferner jeder Gott wie ein irrdiſcher Fürſt, ſein beſonderes Reich, zeichnete ſich aus durch Werke und Thaten, und dieſes Alles wurde in der Mythologie zu einem Ganzen verbunden. Der Mythus iſt wie die Sprache in der innern Natur des Menſchen gegründet, und ein allgemeines nothwendiges Produkt des menſchlichen Dichtungsvermögens, gleichſam die Urpoeſie des Menſchengeſchlechts. Man findet auch bei jedem Volke Mythen, wenn ſie nicht durch poſitive Religion verdrängt und mit Gewalt ausgerottet worden ſind, ein unverwerflicher Beweiß, wie innig ſie gleichſam in alle Glieder der Menſchheit verwachſen ſind. Auch ſelbſt nach der Ausrottung des Nationalmythus durch dogmatiſche Religion offenbart ſich der allgemeine Hang der menſchlichen Natur zu den Mythen entweder in wundervollen Erzählungen, welche der Lehre derſelben zur Beglaubigung dienen ſollen, in Legenden, oder in dem Aberglauben des Volks an Hexen, Zauberer ꝛc. der ſo oft einen Widerſpruch mit jener enthält.

§. 32.

Da die Mythologie von der Religion unzertrennlich iſt, die Religion aber der Mittelpunkt der Kunſt iſt, ſo iſt auch die Mythologie mit der Kunſt auf das innigſte verbunden. Soll aber die Mythologie ihre ganze Kraft äußern, und alle Theile der Kunſt gleichmäßig durchdringen, ſo muß ſie Nationaldichtung ſeyn und in dem Her-

zen des ganzen Volks leben. Nun iſt die Religion der modernen Welt der der antiken ganz entgegengeſezt, die unſterblichen, ſeeligen Götter ſind von der Erde und dem Olymp entflohen; niemand huldigt ihnen mehr oder glaubt an ihren Einfluß auf menſchliche Angelegenheiten, ſondern mit innbrünſtiger Andacht wird Ein allmächtiger Gott verehrt, der Herr des Himmels und der Erde, deſſen überſchwengliches Weſen dem ſterblichen Auge in keiner Geſtalt ganz enthüllt werden kann. Wenn demnach die Mythologie nicht aus der Religion und der geſammten Bildung eines Volks hervorgegangen, ſo wird ſie auch ihre wahre Bedeutung für die Kunſt verlieren, und immer etwas Fremdartiges bleiben. Da nun die griechiſche und chriſtliche Religion einander entgegengeſezt ſind, ſo kann auch die griechiſche Mythologie in chriſtlichen Poeſien nur lyriſch und als ſinnbildliche Sprache im Allgemeinen gebraucht werden, oder wenn ein Stoff aus der alten Götter- und Heldenwelt bearbeitet wird, ſonſt iſt ſie nur eine unnütze pedantiſche Zierrath und zerſtört das Weſen des Gedichts. Auch können die Anſpielungen auf die Mythologie nur dann geſtattet werden, wenn der Mythus als bekannt vorausgeſezt werden kann.

J. J. Wagner's Ideen zu einer allgemeinen Mythologie der alten Welt. Frankfurt 1808.

Joh. Arn. Kanne's erſte Urkunden der Geſchichte, oder allgemeine Mythologie. Baireuth 1808. 2 Bde.

Fr. Creuzer's Symbolick und Mythologie der alten Völker, beſonders der Griechen, 1ter Thl. Darmſtadt 1810.

§. 33.

Es ſind nach dem Vorhergehenden Plaſtik, Muſik und Poeſie die drei Hauptformen der Kunſt; ihnen entſprechen das reine Bild, der reine Ton und das bewegte Bild oder die lebendige Geſtalt. Dieſes Prinzip der Dreiheit iſt das große Geſetz des Weltganzen, wornach alle Dinge, das Höchſte wie das Kleinſte geformt worden. Ueberall finden wir zwei Pole, einen poſitiven und negativen, einen objektiven und ſubjektiven ꝛc. und dann ein drittes, worin beide dadurch aufgehoben werden, daß ſie ſich in ihm ledendig durchdringen. Dieſes iſt aber nicht ſo zu verſtehn, als wenn die Identität erſt aus den beiden entgegengeſetzten Polen ſelbſt als das Spätere erzeugt würde, vielmehr lehrt uns die Naturwiſſenſchaft, daß die ewige und abſolute Identität des Denkens und Seyns das Uranfängliche und Erſte iſt, und die Gegenſätze daraus ſich erſt entwickelt haben als beſondere Formen derſelben, um ihr ewiges Weſen zu enthüllen. Iſt nun die Poeſie die Durchdringung und Vereinigung der Plaſtik uud Muſik, ſo iſt ſie auch nothwendig früher als beide, denn der Menſch wurde, ſo wie er aus der Hand der ſchaffenden Gottheit kam durch einen unwiderſtehlichen Hang ſeiner Natur zur Sprache getrieben, und dieſe Sprache ſo unvollkommen ſie auch ſeyn mochte, war nothwendig Poeſie. Plaſtik und Muſik ſind zwar eben ſo in der Natur des Menſchen gegründet, aber es bedurfte längerer Zeit, ehe ſie ſich von den rohen Anfängen zur eigentlichen Kunſt erhoben. So wie nun die Künſte ſelbſt in drei Hauptklaſſen, ſo zerfällt auch die Poeſie wiederum in drei beſondere Formen, die

Epiſche, Lyriſche und Dramatiſche, ſo aber daß nicht das Drama, wie man bis jetzt allgemein geglaubt, ſondern vielmehr das Epos die Identität iſt, denn das Drama iſt erſt ſpäter vollendet worden, das Epos aber iſt das Uranfängliche, woraus ſich alle andere Formen entwickelt haben, und die Lyrik und Dramatik ſind die beiden Hauptpole deſſelben. Das Epos entſpricht dem Raume, der Raum aber iſt das Univerſum ſelbſt, die Natur iſt die ewige Künſtlerin, Alles trägt und erhält ſie, der Menſch lebt, webt und iſt in ihr, und wie hoch ſich auch ſein Geiſt erheben, wie weit auch immer ſeine Einbildungskraft reichen mag, ſo kann er doch niemals und nirgends die Natur überfliegen, denn die Natur iſt das All.

Zweytes Kapitel.

Von der Epiſchen Poeſie.

§. 34.

Die Kunſt iſt eine zweite Weltſchöpfung, die Darſtellung der göttlichen Ideen in Raum und Zeit, oder die aus dem Innern ſich entwickelnde durch den Geiſt gegangne Natur. Alle Kunſt iſt begeiſterte Naturanſchauung, Enthüllung der Verwandſchaft des Natur= und Menſchengeiſtes, und da der Geiſt im Menſchen ſich als Vernunft äußert, die unmittelbar ſich entäußernde Vernunft die Sprache, und dieſe das Organ der Poeſie iſt, ſo iſt auch die Poeſie gleichſam die Kunſt der Kunſt, oder

die vollendete Kunſt, die Offenbarung des menſchlichen Geiſtes durch das lebendige Wort. Alle Poeſie iſt, wie die älteſte Geſchichte der gebildeſten Völker beweißt, in ihrem Urſprunge nothwendig myſtiſch und mythiſch; denn die todte Anſicht der Natur iſt, daß jedes Ding ſo iſt, wie es den Sinnen erſcheint, ein feſtes, beſtimmtes, ruhendes, Ganzes, die lebendige dagegen, daß Alles in einem unaufhörlichen Zeugen und Strömen begriffen, und das wahre Weſen der Dinge nicht ihre äußere Form, ſondern der in derſelben lebende Geiſt ſey.

§. 35.

Im Menſchen ſelbſt ſind Thier und Geiſt auf eine erſtaunenswürdige Art vereiniget. Das Thieriſche äuſſert ſich zuerſt als reine Empfindung, als Hingebung an die äußern Gegenſtände, das Geiſtige als Selbſtgefühl als reines Selbſtbewußtſeyn. Von der innern, unwiderſtehlichen Kraft ſeines wunderbaren Weſens angetrieben, verliert der unbefangene Menſch ſich willig und gern an die ihn umgebende Welt, damit er dieſelbe und dadurch ſich ſelbſt recht verſtehn und würdigen lerne; und wie das Kind alles Bewegte für lebendig, ſo hält er Alles in der Natur für beſeelt, und überall Kräfte entdeckend, welche die ſeinigen weit übertreffen und von denen er überwältiget wird, zieht er ſich in ſich ſelbſt betrachtend zurück, und demüthiget ſich vor der allgewaltigen Natur und den ihm unbekannten Mächten. Dieſes Gefühl der eignen Ohnmacht im Vergleich mit der ganzen Natur, die Entdeckung erhabner und großartiger Wirkungen, deren Urſachen ihm verborgen blieben, erweckte in ihm die Ahndung des ewigen Weltgeiſtes, und dieſes iſt zugleich der Ur-

ſprung der Religion, das in dem Herzen des Menſchen mit unvertilgbaren Zügen eingegrabne Geſetz von dem Daſeyn Gottes.

§. 36.

Der von dem Daſeyn des ewigen Weltgeiſtes überzeugte, d. i. religiöſe Menſch findet, da die klügelnde Vernunft die lauteſten Gefühle ſeiner Bruſt noch nicht überwältiget hat, in der Natur überall die Spuren dieſes höchſten Geiſtes, und allen Dingen das Siegel und Zeichen der Göttlichkeit aufgedrückt. So zertheilte ſich denn für ihn die ganze Welt gleichſam in viele einzelne Götter, als ſo viel ſymboliſirte Naturkräfte, und daraus entſtand durch Hülfe des Dichtungsvermögens, wie ſchon erinnert worden, die Mythologie. Daher wurde der Kampf der Elemente, durch deren gegenſeitige Einwirkung, Ordnung, Ebenmaas und Schönheit ſich bildeten, und aus deren Schooße ſich Alles Lebendige erzeugt und zu ſeiner Vollendung aufſteigt, als ein uralter Kampf der Rieſengötter dargeſtellt, von denen einige gefeſſelt wurden, andere das Weltreich unter ſich theilten und friedlich neben einander herrſchten. Nachdem die Nacht verſunken und die alte Zeit bezwungen war, lebten die Götter ſelig in heitrer Ruhe bei Gaſtmahl und Geſang, und die Liebe herrſchte mitten unter ihnen; ſie erzeugten andere Götter und bildeten ein großes durch die engſten Bande verbundnes Geſchlecht. Sie ſchufen und erzeugten nun auch Menſchen, und der ewige Rathſchluß der Götter beſtimmte das Schickſal der Sterblichen, welches keine Macht abändern konnte, denn ſie ſelbſt waren dem allwaltenden Schickſale unterworfen, nur der oberſte

Gott kannte den Gang deſſelben, gehorchte aber ſelbſt dieſem ewigen Geſetz. Die Götter als Beherrſcher der Welt miſchten ſich nun auf alle Weiſe in die menſchlichen Angelegenheiten, nichts geſchahe ohne ihren Einfluß, ſie erſchienen den Menſchen in der verſchiedenſten Geſtalt, wurden leicht erzürnt und oft eben ſo ſchnell beſänftiget, ſie liebten und beſchützten den einen, haßten und verfolgten den andern. So wurde Alles auf die Götter bezogen, überall wo die Vernunft ſich in Schwierigkeiten verwickelte, ſtand ein hülfreicher Gott und lößte die Verſchlingung.

§. 37.

Alles was die Menſchen Großes und Schönes thaten vollbrachten ſie unter dem Beyſtande irgend eines Gottes, und ſo ſchloß ſich unmittelbar an jenen alten Götterkampf um die Weltherrſchaft das Heroenalter der Menſchheit an, ausgezeichnet durch die mannichfaitigſten Großthaten der Helden, die zuweilen gegen die Götter ſelbſt kämpften. Der Ruf von dieſen Thaten ging auf die folgenden Zeiten über, es bildete ſich unmittelbar aus der Religion eine lebendige heilige Volksſage, die von Mund zu Mund, von Geſchlecht zu Geſchlecht wanderte; begeiſterte Sänger traten auf und ſangen einzelne Thaten jener Zeit, ihr einfacher Geſang, begleitet von den ſanften Tönen der Lyra, entzückte das Herz der Hörer und erweckte in den Gemüthern Liebe für alles Große und Schöne, reine und heitre Verehrung der Götter. So ſammleten ſich nach und nach mehrere Geſänge, bis dann ein beſonnener Dichter dieſe einzelnen Stimmen in eine feſte Kunſtform band und ſie zu einem ſchönen harmoni-

chen Ganzen verknüpfte. Ein ſolcher Dichter war unter den Griechen Homer, und auf dieſe Art entſtand das heroiſche Epos. Homer war das vereinigende Band dieſer Geſänge, aber nur ein Theil davon war ſein Eigenthum, die Verfaſſer derſelben waren eine Reihe von Dichtern oder eine Dichterſchule, daher iſt auf der einen Seite die große Aehnlichkeit der Geſänge im Ganzen, und auf der andern die Verſchiedenheit im Ton und in der ganzen Darſtellungsweiſe begreiflich.

§. 38.

Die älteſte Form des Griechſchen Epos iſt alſo das Heroiſche. Seine Entſtehung fällt in die dem Heldenalter zunächſt folgende Zeit, daher iſt ſein Stoff aus der Vergangenheit entlehnt. Es iſt die lebendige zu einem Ganzen verbundne Volksſage. Soll daher das Epos Nationalpoeſie ſeyn und belebenden Einfluß auf die Gemüther zeigen, ſo muß es ſich auf den Volksmythus oder auf die vaterländiſche Geſchichte gründen, wie die Homeriſchen Geſänge. Jene Thaten waren von Griechen, von glorreichen Vorfahren gleichſam unter den Augen des Vaterlaudes vollendet worden, und unter dem Beyſtande jener Götter, denen man noch überall opferte und von deren Allgewalt jedermann überzeugt war. Das Epos iſt als ausgebildete lebendige Volksſage und indem es ſeinen Stoff aus der Vorzeit entlehnt, erzählend, allein da eine Erzählung auch leidenſchaftlich ſeyn kann, und ſich noch manches Unſchickliche daraus ergeben würde, ſo iſt es zu unbeſtimmt, wenn man das Weſen des Epos als bloße Erzählung bezeichnen will. Beſſer dürfte daher folgende Abgrenzung ſeyn: die Epiſche

Poeſie iſt die ruhige Darſtellung des Vergangnen als eines Gegenwärtigen, vor unſern Augen Fortſchreitenden und ſein Charakter Beſonnenheit und Klarheit.

§. 39.

Der Stoff des Epos iſt die Vorzeit, alſo eine ganze unendliche Welt, wo das Höchſte wie das ſcheinbar Unbedeutendſte ſich friedlich neben einander bewegen kann. Das Epos iſt dem abſoluten Raume, oder der Natur ſelbſt vergleichbar, und ſo wie in der Natur neben den erhabenſten und gewaltigſten Werken ſich auch das ſtillere anſpruchsloſe Leben entfaltet, und die kleinſten Geſchöpfe ſich ihres Daſeyns freuen, ſo auch breitet der Epiſche Dichter in ſeinen Geſängen eine ganze Welt vor uns aus, wo nichts ſo groß und nichts ſo gering iſt, daß es nicht Raum darin hätte, und ein ſcheinbar beziehungslos hingeworfnes Wort, ein unbedeutendes Ereigniß, eine häußliche Angelegenheit findet neben den größten Heldenthaten, mitten unter Schlachten und Tod ihre Stelle. Daher iſt auch das Epos der Zeit nach unbegrenzt, die Geſchichte, welche es darſtellt, kann ſich in einem Tage oder in Jahren ereignet haben, wenn ſich nur in dem Gedichte ſelbſt eins leicht an das andere anſchließt; doch wird der Dichrer immer darnach ſtreben, daß das Gedicht eine leicht überſehbare Länge, Anfang Mittel und Ende hat, daß es Eine Handlung und dieſe ganz und vollſtändig darſtelle, und deßhalb lobt Ariſtoteles den Homer mit Recht, daß er nicht den ganzen Trojaniſchen Krieg, ſondern nur einen kleinen Theil deſſelben behandelte, und das Uebrige in Epiſoden darſtellte.

§. 40.

Der Charakter des Epos iſt die ruhige Darſtellung des Fortſchreitenden, nie aber Darſtellung des Ruhenden oder ſogenanntes poetiſches Gemählde, vielmehr wird das Ruhende ſelbſt als ein Fortſchreitendes dargeſtellt. Daher reihet ſich eins an das andere, jeder Geſang iſt für ſich ein Ganzes, die Begrenzung iſt nur ſcheinbar aber nicht in dem Weſen der Dichtung ſelbſt gegründet. So wie das Bas-relief an den Seiten eines antiken Altars auf jeder Seite eine beſondere Gruppe von Figuren vorſtellt, die entweder in feierlichem Aufzuge dem Tempel nahen, oder einen feſtlichen Tanz beginnen, oder die Statüe des Gottes mit Kränzen umwinden, ſo auch führt uns jeder Geſang des Epos eine beſondere Gruppe von Menſchen dar, die bald vorüberſchreiten und einer andern weichen, alle aber ſind ſich verwandt und können leicht mit einander in Verbindung geſetzt werden. Die Beſonnenheit und Ruhe des Epikers zeigt ſich dadurch, daß, wie ſehr auch ſeine Helden von gewaltigen Leidenſchaften bewegt werden, gegen einander ankämpfend, wie ſehr auch ſeine Darſtellung das Herz des Hörenden oder Leſenden bewegt, alle Theilnahme erregend, er ſelbſt doch die ſeinige nie äußert, ſondern völlig leidenſchaftslos wie ein blos beſchauendes Weſen über ſeinen Göttern und Helden ſteht, und gleich dem Schickſal Leben und Tod ohne Rückſicht der Perſon ertheilt. Dieſe über eine ſtürmiſche Theilnahme erhabne, unveränderliche Gemüthsruhe des Dichters macht alle Theile der Dichtung gewiſſermaßen einander gleich; jedes hat ein Recht auf die Darſtellung; ohne Anmaßung und Geräuſch, wie die ſanfte Pflanze aus der Erde, ſteigt eins nach

dem andern aus dem Gemüthe des Sängers auf und enthüllt ſein Innres; Alles bewegt ſich einfach, ruhig und in gleichmäßigen Schritten, nirgends iſt ein Stilleſtand, aber auch nirgends wird geeilt oder etwas ſchnell abgebrochen, überall iſt das ſchönſte Gleichgewicht und Maas der ſtätigen und unermüdlichen Dichtungsweiſe, Alles hat die lebendigſte Gegenwart, denn der Dichter behandelt jeden Punkt der Vergangenheit mit ſo ungetheilter Seele, als wenn demſelben nichts vorhergegangen wäre und nichts darauf folgen ſollte.

§. 41.

Die Einheit des Epos beſteht alſo nicht in der Zeit, denn der Zeit nach iſt es unbegrenzt, ſondern in der Handlung, daß es nemlich Eine Haupthandlung, und dieſe ganz und vollſtändig darſtelle. Es muß deßhalb einen geiſtigen Mittelpunkt haben, wovon Alles ausgeht und worauf ſich Alles bezieht, und dieſer geiſtige Mittelpunkt des Ganzen iſt der Held des Epos. Weil aber, wie geſagt, das Epos eine ganze unendliche Welt darſtelt, wo ſich die mannichfaltigſten Geſtalten ruhig neben einander entfalten, ſo darf auch der Held nicht das Ganze beherrſchen und ſich unterwürfig machen ſondern er iſt ſelbſt nur ein höheres Glied in dieſem Ganzen, gleichſam eine erhabne Naturerſcheinung der Epiſchen Welt, die obwohl an Kraft und Würde über andere hervorragend, doch ſelbſt ſo gut wie das Geringfügigſte, uuter den ewigen Geſetzen des Univerſums ſteht. Deßhalb iſt es faſt nothwendig, um den ganzen Reichthum des Werks und die mannichfaltigen Geſtalten und Lagen überſehen zu können, daß der Held, wie es im Homer geſchehen,

einige Zeit in den Hintergrund tritt, theils, damit der Idee des Epos gemäß auch die andern Perſonen das Eigenthümliche ihres Charakters und die Tüchtigkeit ihres Innern enthüllen können, theils der Held ſelbſt nur deſto glänzender und glorreicher hervortrete. Durch die Perſon des Helden wird das ganze Gedicht zuſammen gehalten und zur Einheit verbunden, denn ohne ihn würde Alles in eine unbeſtimmte ſich ſelbſt zerſtörende Vielheit auseinanderfallen, und ſtatt Geſetzmäßigkeit Willkühr herrſchen; er ſelbſt aber handelt nicht aus abſoluter Freiheit, ſondern nach der Leitung und dem ewigen Rathſchluß der Götter, und indem er ſo einem höheren Alles Irrdiſche beherrſchendem Geſetze gehorcht, wird ſeine die andern Perſonen überglänzende Hoheit gemildert, und trägt zur Harmonie und Schönheit des Ganzen bei. Daher iſt im Epos nicht der Kampf zwiſchen Freiheit und Nothwendigkeit wie im Drama, der Menſch unterliegt nicht dem Schickſal, gegen welches er mit der ganzen Energie ſeines Weſen ankämpfte, ſondern er fügt ſich willig, der Wille der Götter iſt auch der ſeinige, und aus dieſem Grunde iſt im Epos Alles gut und vollendet, nichts widerſtrebt hartnäckig, ſondern Alles ſtimmt in den Einklang des Ganzen; — der Dichter findet nichts zu tadeln, nichts zu beklagen, denn Alles iſt unter ſich einſtimmig und bietet ſich gegenſeitig die Hand.

§. 42.

Da im Heroiſchen Epos Alles durch die Fügung der Götter geſchieht und die Großthaten der Helden unter der Leitung und dem Beyſtande derſelben vollbracht wer-

den, den Göttern aber Alles beigelegt wird, ſo iſt im Epos das Wunderbare einheimiſch, und wie in der Natur das Wunder da eintritt, wo die Reihe der natürlichen Urſachen aufhört, ſo iſt auch im Epos Alles wunderbar, was die Götter bewirken. Da ferner das Epos in der Vergangenheit ſich bewegt und nur Einheit der Handlung nicht der Zeit verlangt, da es eine ganze Welt umfaßt, und der Dichter das Höchſte wie das Geringſte mit gleicher Liebe darſtellt, ſo iſt langſame Entwickelung ein nothwendiger Charakter des Epos. Daraus ſind folgende Eigenſchaften der Epiſchen Poeſie abzuleiten; 1) Die Epiſoden, denn da das Epos die umfaſſendſte Dichtungsart iſt, ſo kann dem Dichter nichts ſo fremd und entlegen ſeyn, daß er es nicht aufnehmen könnte; von dem Schauplatze der Heldenthaten kann er nach allen Richtungen hin kleine Streifzüge thun; nur müſſen die Epiſoden mit der Haupthandlung in Beziehung ſtehen und ſich ungezwungen aus ihr entwickeln und in ſie wieder verſchlingen. 2) Die Reden. Ihr Charakter geht aus dem Weſen des Epos hervor, da dieſes nun ruhige Darſtellung, langſames Fortſchreiten iſt, ſo werden auch die handelnden Perſonen in ihren Reden dieſelbe Beſonnenheit und Ruhe zeigen, und ganz frei und offen ihr Inneres und ihre Geſinnung entwickeln.

§. 43.

3) Die Gleichniſſe und Beywörter. Es iſt ganz im Geiſte des Epos, ſich bei jedem Dinge gleich lange zu verweilen, und es nicht nur anzuführen, ſondern auch durch ein Beiwort anſchaulich zu machen. Die Gleichniſſe ſind gleichſam durchgeführte Beywörter

im Großen; durch ſie ſucht der Dichter ſeinen Gegenſtand, der ſeiner Natur nach ſchnell vorübergehend war, feſtzuhalten, und die innige Vewandſchaft des Epos und der Natur zeigt ſich auch dadurch, daß das Erſtere die meiſten Gleichniſſe aus der Letztern entlehnt. 4) Die Sprache. So wie in dem Epos wegen ſeiner Allgemeinheit alle andere Kunſtformen gleichſam noch im Keime liegen, ſo auch enthält die Sprache Homers alle griechiſche Mundarten in ſich. Sie iſt höchſt einfach und natürlich und eben dadurch fähig das Höchſte wie das Niedrigſte zu bezeichnen, und deßwegen hält Ariſtoteles mit Recht den Hexameter für den zum Epos paſſendſten Vers, denn ſein ruhiger, gleichmäßiger und männlicher Gang ſo wie die große Mannichfaltigkeit in den einzelnen Füßen iſt ein ſchönes Bild von der ruhigen Entwickelung und dem innern Reichthum des Epos.

§. 44.

Das heroiſche Epos ſchließt ſich zunächſt an die Heldenzeit an. Als nun jene Großthaten vorüber waren, ſo erhielt Alles einen friedlichern, häußlichern, bürgerlichern Charakter, die Sitten, die ſittlichen Begriffe, die Kunſt und Wiſſenſchaft rückten weiter fort, und dieſes Alles hatte auf die Poeſie den größten Einfluß. Deßhalb hat die homeriſche Odyſſee ſchon einen ganz andern Charakter, als die Iliade. Man könnte ſie vielleicht ſchon ein bürgerliches Epos nennen. Die Götter fangen ſchon an, ſich allmälig zu entfernen, und ſtatt des rein Göttlichen trat nach und nach der Zauber ein, deſſen Erſcheinung man in der Odyſſee ſchon gewahr wird. Alles deutete hier auf dem Bürgerſinn und auf die Geſelligkeit;

daher ſetzt auch Ariſtoteles einen unterſchied feſt zwiſchen der Iliade und Odyſſee, er theilt nemlich die Epopöe in die einfache, verwickelte, ethiſche und pathetiſche, und nennt die Iliade eine einfache und pathetiſche, die Odyſſee aber eine ethiſche und verwickelte, weil die Wiedererkennung durch das Ganze gehe und ſich endlich alle Verſchlingungen löſen.

§. 45.

So wie die chriſtliche Religion das ganze Heidenthum zerſtörte und auf den Trümmern deſſelben eine neue unendliche Welt ſich erhob: wie ferner das Chriſtenthum dem menſchlichen Geiſte und allen menſchlichen Beſtrebungen eine andere Richtung gab und eben dadurch Muſik, Mahlerei ꝛc. einen andern Charakter erhielten, ſo auch wurde die Poeſie ganz umgeſtaltet und erhielt eine bleibende Beziehung auf das Unendliche und Ewige. Die Gottheit des Chriſtenthums aber iſt wegen ihrer Unendlichkeit und überſchwenglichen Erhabenheit weit weniger zu poetiſchen Darſtellungen geeignet als die Götter des Alterthums: ſo auch das ſelige Weſen der Engel, denn ihre vollendete von allen Leidenſchaften geläuterte Natur macht es faſt unmöglich, ſie im Epos als handelnde Weſen darzuſtellen, wenn ſie nemlich einen beſtimmten unterſcheidenden Charakter haben, und nicht blos Figuren ſeyn ſollen. Das Mißverſtehen des Wunderbaren im Homer und die nothwendig geglaubte Einmiſchung überirrdiſcher Weſen erzeugten in neueren Zeiten eigenmächtig erfundne Mythologien, kalte Allegorien, unſchickliche froſtige Dichtungen aller Art, die Erzählung verlor die Ruhe, die Stätigkeit und den gleichmäßigen Rhythmus,

der Ausdruck bekam Pracht und Würde, die Reden wurden mimiſch, leidenſchaftlich und lyriſch, ja der ganze Ton rhetoriſch und pomphaft, da man alle Kunſtgriffe aufbot, den Gegenſtand zu vergrößern und ſich voll reger Theilnahme zu zeigen.

§. 46.

Einen höheren Schwung aber erhielt die Religion, die Poeſie und das ganze Leben durch das Ritterweſen des Mittelalters. Die Ritter beſaßen bei aller ihrer Abhängigkeit von der Prieſterreligion und ihrem unbedingten Glauben die größte Freiheit und Kraft; Wohlthätigkeit, Schutz und Beyſtand der Verlaßnen und Unglücklichen waren ihre Geſetze und die hohe Liebe und Verehrung der Frauen und der Hang nach Abentheuern beſeelten ihr ganzes Weſen auf eine phantaſtiſche und excentriſche Weiſe, welche der Poeſie ſehr günſtig war. Aus dieſem Rittergeiſte ging ein eigner abentheuerlicher Mythus hervor, von den Abentheuern und Thaten der Ritter, und darauf gründete ſich das romantiſche Epos oder das Rittergedicht. Da hier der Stoff mehr willkührlich und rein-menſchlich d. h. abgeſonderter von dem Göttlichen iſt, und aus einer ſpätern Zeit hervorgegangen, ſo entſteht daraus eine große Verſchiedenheit zwiſchen dem eigentlich heroiſchen und dem romantiſchen Epos. Man findet zwar in den letztern beſonnene Klarheit, die friſcheſte Geſundheit des äußerlichen Daſeyns, die lebendigſte Gegenwart und große ſinnliche Kraft, übrigens aber iſt Alles phantaſtiſch behandelt und auf das kunſtreichſte in einandergeſchlungen, Scherz und Ernſt, Ironie und Enthuſiasm wechſeln mit

einander ab, und wenn das homeriſche Epos in ſeiner Einfachheit einer kunſtloſen aber urkräftigen Volksmelodie gleicht, welche man nie müde wird zu hören, ſo gleicht das romantiſche Epos einer großen muſikaliſchen Phantaſie, welche reich iſt an kühnen Gängen nnd durch die unendliche Abwechſelung von Verſchlingungen Auflößungen und neuen Verkettungen in Erſtaunen ſetzt, aber doch unfähig iſt, am Schluſſe das Zerſtreute in ein Ganzes zu ſammlen und einen bleibenden Haupteindruck in dem Gemüthe zurückzulaſſen.

§. 47.

Aus dem Bisherigen geht hervor, daß ein neuerer Dichter, der einen Stoff epiſch behandeln will, faſt allein mit Glück das bürgerliche Epos erwählen kann; denn jedes Volk durchläuft beſtimmte Epochen der Bildung, jede derſelben hat ihren eigenthümlichen Charakter, und wenn eine frühere unbeachtet und unbeſungen blieb, ſo kann keine ſpätere Zeit das Verſäumte nachholen, denn es wird einem ſolchen Werke immer das Unſchuldige, Jugendliche und doch Alterthümliche fehlen, was nur in der früheſten Geſchichte erreichbar iſt. Das bürgerliche Epos aber begreift in ſich ſowohl das eigentlich hiſtoriſche als auch das ſogenannte idylliſche Epos, deſſen Vorbild ſchon die Odyſſee iſt, weil es ſich durch Einfachheit, Kindlichkeit und Anſpruchsloſigkeit am meiſten der Idylle nähert. Beyde Formen aber das heroiſche und das bürgerliche Epos kannn man das reine Epos oder das Epos ſchlechthin nennen, wo der Dichter in ſeinem Werke ganz untergegangen iſt. Dieſem entgegengeſetzt iſt das Komiſche Epos, eine

Parodie des eigentlichen Epos, d. h. eine ſcherzhafte Anwendung des Tons und der Form deſſelben auf einen mit ihr contraſtirenden Stoff. Es iſt der ſubjecktive Theil des Epos, wo Form und Stoff getrennt ſind, und dadurch eben der Dichter größern Antheil nimmt; man hat aber dieſer Form in neuern Zeiten mehr Wichtigkeit ertheilt als ihr gebührt.

§. 48.

Das Epos gründet ſich auf die Sage. Die älteſte Lehre aller Völker iſt Sage, denn von der Natur, welche obwohl ſie Alles aus ſich erzeugt und in ſich aufnimmt, erſcheinen und verſchwinden läßt, doch ſelbſt in ihren unergründlichen Tiefen bleibt, erhielt man keine Antwort. Daher finden wir in der früheſten Geſchichte der Völker Mährchen, denn das Mährchen iſt nichts anderes als ein freieres Epos. Die wunderbaren Kräfte und Gebilde der Natur, das Außerordentliche und Unerklärbare in dem Leben der Menſchen und das mannichfaltige Weben und Verſchlingen ihrer Schickſale geben den reichſten Stoff zum Mährchen. Das Mährchen iſt wie ein Traumbild ſcheinbar ohne Zuſammenhang, Alles muß darin eigenthümlich belebt ſeyn, Alles frei, phantaſtiſch, wunderbar, geheimnißvoll, wie in der Natur, wo nur ein tiefer gehender Sinn die ewigen Geſetze des Weltalls und einen großen Zuſammenhang aller Weſen ahndet. Das Mährchen wurde mit beſonderer Liebe bei den Morgenländern gepflegt, und ihr Klima, ihre Lebensart, ihre Neigung fürs Wunderbare ꝛc. waren die vorzüglichſten Urſachen davon. Die Morgenländiſchen ſind deßhalb auch größtentheils die wahren genialiſchen

Mährchen, aus der lebendigen Welt poetiſch ergriffen, in gehaltner Größe zwiſchen Himmel und Erde fortſchreitend. Da das Mährchen mit dem Epos nahe verwandt iſt, ſo iſt der herrſchende Charakter in der Darſtellung kindliche Einfalt und Naivetät.

§. 49.

Das eigentliche Epos des ganzen Neuerthums im Allgemeinen iſt der Roman, der aber nach dem Geiſte der Romantik einen eigenthümlichen Charakter erhalten hat. Was ſein Verhältniß zu dem alten Epos betrifft, ſo könnte man ihn vielleicht am beſten gleichſam die Blüthe deſſelben nennen; denn ſo wie das homeriſche Epos, der großen Natur vergleichbar, eine unendliche Welt von Geſtalten vor uns entfaltet, wo Hohes und Niedriges friedlich neben einander beſteht, und der Held ſelbſt nur ein Glied in der großen Kette des Ganzen iſt, den Geſetzen deſſelben unterworfen, ſo wird dagegen im Roman Alles mehr auf das Einzelne concentrirt, ſo daß ſich aus dem Innern eines beſtimmten Individuums eine ganze Welt entwickelt, wie in dem Menſchen, wo ſich alle Kräfte der Natur in einem gemeinſchaftlichen Brennpunkte vereinigen. Da der Roman ſeiner Natur nach epiſch iſt, ſo iſt auch auf ihn das Meiſte von dem Epos Geſagte anwendbar. Er iſt alſo univerſell wie das Epos, aber nach dem Weſen des Modernen mehr ſubjektiv, gleichſam die nach innen gewendete und aus der innerſten Tiefe des Gemüths wieder herausſtrebende Natur, und wenn im Epos die Charaktere nur mit leichten Strichen angedeutet ſind, ſo werden ſie dagegen im Roman auf das beſtimmteſte gezeichnet, weil Alles geiſtig gebildet

ſeyn und in das Ganze ſelbſtthätig als organiſches Glied eingreifen muß.

§. 50.

Der Roman fängt mit einem einzelnen Momente des wirklichen Lebens, mit einem einfachen Vorfalle an, und dieſer ſcheint willkührlich, da er aber in ſeinen Folgen unendlich ſeyn kann, ſo entwickelt der Dichter die Anlagen deſſelben bis zur völligen Auflößung, und dadurch unterſcheidet ſich dann der Roman von dem Epos, daß nicht jede Erzählung ein Ganzes für ſich ausmacht und Eins an das Andere ſich zufällig zu reihen ſcheint, ſondern Alles in einer nothwendigen Verſchlingung und Zuſammenhange ſteht und jedes neue Moment von dem vorhergehenden befruchtet mit dem künftigen ſchwanger geht. So erweitert ſich denn allmälig die Ausſicht; in tiefer ewig ſteigender Bedeutung ſchreitet das Gedicht fort, alle Verhältniſſe des Lebens, Kunſt, Wiſſenſchaft und Religion verweben ſich in die einfach und klar begonnene Geſchichte. Das Wirkliche wird zu dem Göttlichen hinauf geläutert, und von dem beſchränkten Standpunkte eines geſelligen Verhältniſſes werden wir nach und nach gleichſam ſtufenweiſe zu einer großen, lebendigen Weltanſicht erhoben, ſo wie ein unſcheinbares Saamkorn erſt einen einfachen Keim gebiert, dieſer aber wieder andere lebendige Keime erzeugt, und ſo durch heilſame Säfte genährt ein feſter und kräftiger Stamm erwächſt, der tief in den Boden wurzelnd ſich immer mehr über die Erde erhebt, ſeine Zweige Blätter und Blüthen nach allen Weltgegenden hin ausbreitend.

§. 51.

Durch dieſe Allſeitigkeit wird der Charakter der Hauptperſon im Roman erſt recht entwickelt, denn jeder neue Blick in die Natur und das Leben, jede Einwirkung auf ein andres Lebendige beſtimmt die Eigenthümlichkeit des Handelnden ſchärfer, und erweitert zugleich ſeinen Wirkungskreis, und durch den Reichthum, ſo wie durch den Umfang ſeiner Thätigkeit wird ſein Charakter erſt recht entſchieden und befeſtiget, wie nur in ſehr vielfältiger Bewegung die wahre Ruhe, unter Wechſel und Erſchütterungen ein wahrhaft bleibender Zuſtand gedenkbar iſt. Wie nun der Mittelpunkt des Romans, wodurch Einheit in die mannichfaltigen Geſtalten kommt, der Held iſt, auf den ſich Alles bezieht und der an Allem Antheil nimmt, ſo iſt der Mittelpunkt in dem Weſen des Helden die Liebe, die Liebe iſt folglich die eigentliche Seele des Romans, die ganze chriſtliche Religion iſt in der Liebe gegründet, ſie iſt das belebende Prinzip der ganzen neuern Welt, und daraus iſt zugleich begreiflich, warum es bei den Alten keinen eigentlich vollendeten Roman geben konnte, ſo wenig als die Muſik bei ihnen vollendet wurde. Da ferner der Romanendichter Perſonen auf das beſtimmteſte charakteriſiren, und ihr Inneres entwickeln will, da das ganze Streben der Handelnden auf die äußere Welt geht, um ſie durch die Liebe mit der innern in Harmonie zu ſetzen, von innen heraus lebendig zu geſtalten, und zu der Idee zu erheben, ſo iſt klar, warum der Roman der Proſa ſich bedient, denn ein beſtimmtes, wenn auch noch ſo reiches doch beſchränktes Versmaas würde die dargeſtellten Charaktere alle in gewiſſer Rückſicht einander gleich machen, und

dem Ganzen zu ſehr den Schein der Objectivität des antiken Epos geben.

§. 52.

Es hat den Roman Herder ſehr ſinnreich mit einem Traume verglichen. Es umfaſſe alſo der Roman uns ganz, denn halb wachen halb träumen iſt ein abmattender Zuſtand und es ſtöre der Dichter ſein eignes Werk nicht, indem er uns mitten in dem Traume aufrüttelt und uns ungeſchickt belehrt, daß es nur ein Traum ſey. Wie der Traum hebe uns der Roman von den gemeinen Verhältniſſen und den alltäglichen Dingen des Lebens in eine höhere und freiere Welt, und da das Wunderbare der höchſte Reitz des Traums iſt, ſo auch des Romans, und je zarter gewebt es iſt, deſto anmuthiger wird das Ganze, doch muß es nothwendig ſeyn, ſo daß es jezt und alſo und nicht anders erſcheinen kann. Der Traum endlich läßt uns die ſchärfſten Blicke in unſer Inneres thun, die innigſten Gefühle, die geheimſten oft uns ſelbſt nicht deutlichen Wünſche und Regungen ſteigen aus unſerer Bruſt auf, wir werden berathen, ermuntert, abgeſchreckt, die Geſtalten, welche er uns erſcheinen läßt, ſchweben zwiſchen Himmel und Erde, ſie gleichen den wirklichen und doch auch nicht, wir kennen ſie, und doch haben ſie etwas ſo Wunderbares und Geheimnißvolles. So auch im Roman.

§. 53.

Der ſogenannte hiſtoriſche Roman iſt eine Abart und hat die wenigſten Schönheiten, denn gewöhnlich

ſträubt der Stoff ſich der Form entgegen; hält er ſich zu nahe an die Geſchichte, ſo erregt er ſelten großes Intereſſe, entfernt er ſich ſehr von ihr, ſo entſtellt er ſie, ohne doch ſelbſt ein reines Gewächs der Einbildungskraft zu ſeyn. Andere Dichter dagegen haben ſich mit mehr Glück der dramatiſchen Form genähert; es wird dadurch zwar der Geſchichte weniger freier Spielraum gelaſſen, aber für die Entwickelung und ſcharfe Zeichnung der Charaktere größeres Feld gewonnen. Das Weſen des komiſchen Romans iſt das Lächerliche, welches aus dem Contraſte der Idee und der äußern Verhältniſſe entſpringt, wenn ein edles Streben des Menſchen ſich an Truggeſtalten heftet, die für ihn den Schein der Wirklichkeit und des vollen Lebens haben; Die Novelle iſt eine kleinere proſaiſche Erzählung, ſie verhält ſich ungefähr zum Roman wie die Episode zum Epos. Sie iſt eine Anekdote, eine noch unbekannte Geſchichte ſo erzählt, wie man ſie in Geſellſchaft erzählen würde, und ſehr geeignet, eine ſubjektive Stimmung und Anſicht und zwar die tiefſte und eigenthümlichſte indirekt und gleichſam ſinnbildlich darzuſtellen.

§. 54.

Da alle Arten der Epiſchen Poeſie erzählend, alſo geſchichtlich ſind, ſo iſt klar, daß das Epos und die Geſchichtskunſt ſelbſt mit einander in naher Verwandſchaft ſtehen müſſen. Die Geſchichte in der höchſten und würdigſten Bedeutung iſt die Verwirklichung der ewigen Idee der Menſchheit, der abſolute Geiſt ſelbſt in ſeiner unmittelbaren Erſcheinung und wenn ſchon der einzelne Menſch, in welchem unendliche Kräfte zuſammengedrängt

ſind, ein Bild und Gleichniß des Univerſums iſt, ſo kann man noch vielmehr ſagen, daß die Geſchichte die Offenbahrung des geiſtigen Univerſums iſt. Denn Ein großes, unwandelbares und ewiges Geſetz geht durch die Natur und das Geiſterreich, wie in der Natur, ſo findet man auch überall in der Geſchichte unverkennbare Spuren des erhabnen Weltgeiſtes. So wie nun eine bloße Beſchreibung der Werke der Natur, ihrer äußern Form, Bildung und Unterſcheidung noch lange nicht den Namen einer Naturgeſchichte verdient, ſo iſt auch im Geiſtigen die bloße Beſchreibung der Begebenheiten, das Hererzählen derſelben in ihrer natürlichen Ordnung nur etwas Untergeordnetes, eine Chronik aber keine Geſchichte. Denn die ächte Geſchichte iſt ein Kunſtwerk; ein Kunſtwerk aber muß von innen heraus, aus dem ſchöpferiſchen Geiſte des Künſtlers hervorgegangen ſeyn, der Geſchichtſchreiber muß nothwendig die Begebenheiten, welche er darſtellen will, bis in ihre größten Einzelheiten kennen, aber dann beſitzt er erſt die Materialien; ſoll er dieſe getrennten Theile zu einem vollendeten organiſchen Ganzen verbinden, ſo muß er die Begebenheiten mit dem Auge des Weltbürgers betrachten, d. h. er muß den einzelnen Staat als lebendiges Glied in der großen Kette der Weltgeſchichte anſehen, und die Idee der Begebenheiten und der ganzen Zeit auffaſſen, welche er darſtellen will, und von dieſer durchdrungen das Einzelne beſchreiben, ohne daß es dadurch etwas von der geſchichtlichen Wahrheit oder der Uebereinſtimmung mit dem Leben verliere.

§. 55.

Dadurch iſt der Reichthum und die immer ſteigende

Vollendung der Geſchichte begreiflich, denn jede große Begebenheit kann ſich in einem kräftigen Gemüthe nach einer großen Idee auf eine eigenthümliche Weiſe geſtalten. Der Charakter der hiſtoriſchen Kunſt iſt epiſch; wie der epiſche Dichter muß der Geſchichtskünſtler ruhig über der mannichfach bewegten Welt ſchweben, er muß die großen Begebenheiten, ſie ſeyen nun erſchütternd und zerſtörend, oder befeſtigend und aufrichtend, die verſchiednen Charaktere, ſowohl der Völker als der einzelnen Perſonen, die Beweggründe, aus denen ſie handelten, die Leidenſchaften, von denen ſie angetrieben wurden, treu darſtellen, doch ſo, daß der Dichter ſelbſt leidenſchaftlos zu ſeyn ſcheint, nur aus ſich die Welt entwikkelnd, die durch höhere Geſetze getragen und beſtimmt wird. Es iſt daher eine der erſten Forderungen an einen Geſchichtſchreiber, daß er fähig ſey, eine fremde Individualität innig in ſich aufzunehmen, d. h. den Geiſt jedes Zeitalters und jedes ausgezeichneten Menſchen ſich anzueignen, ſich lebhaft in jeden fremden Ideenkreis zu verſetzen, ohne deshalb die eignen Anſichten aufzugeben; er darf nicht ſeine Zeit zum Maasſtabe aller Zeit nehmen, oder die Denkungs- und Handlungsweiſe längſt untergegangener Geſchlechter mit der ſeiner Zeitgenoſſen würdigen, oder alles Erhabne und Edle der Vorzeit aus Unglauben verdächtig machen; vielmehr ſoll er jedes in ſeiner eigenthümlichen Geſtalt und Wirkung erkennen, und auch in dem Kleinſten die Spur der Idee entdecken können.

§. 56.

Soll nun in der Geſchichte das Dargeſtellte in ſol-

cher Kraft und Schönheit erſcheinen, wie im Leben ſelbſt, ſo iſt klar, daß wahrhaft große Geſchichtſchreiber nur die ſeyn können, welche ihr eignes Zeitalter und ihr eignes Volk ſchildern; denn wer in der Mitte des Volks geboren, von welchem ſeine Geſchichte ausgegangen, in deſſen Sinne gebildet, mit deſſen Sitten bekleidet iſt, als Bürger mit allen Ständen und Klaſſen in Berührung lebend; wer ſelbſt mit eignen Augen den Boden geſehn, der der Schauplatz ausgezeichneter Thaten war, wer die glänzendſten Staatsmänner, die berühmteſten Helden und Fürſten perſönlich kannte, wer endlich ſelbſt in mannichfaltige Vorfälle verwickelt, von den großen unvermutheten Ereigniſſen bald erſchüttert bald erhoben wurde, nur der wird ein tüchtiger Geſchichtſchreiber, ein lebendiger und kräftiger Darſteller ſeyn. Die Geſchichte theilt ſich in die Univerſalgeſchichte und die Spezialgeſchichte. Die erſte iſt unendlich wie die Natur und kommt ihr an Ausbreitung und Fülle am nächſten, die andere dagegen, welche die Thaten und den Kreislauf eines einzelnen Volks beſchreibt, nähert ſich in ihrer Gedrungenheit und Geſchloſſenheit mehr dem Dramatiſchen; denn die Geſchichte eines Volks in ſeiner Entwickelung, ſeiner Blüthe und ſeinem Untergange iſt ein tragiſcher Kampf mit dem Schickſale, und er wird für daſſelbe deſto glorreicher, jemehr es während demſelben die Schönheit ſeiner Individualität und den Heroism der Tugend entfaltet hat. Da das Streben der Geſchichte auf Wirklichkeit und Wahrheit geht, ſo bedient ſie ſich des proſaiſchen Vortrags.

§. 57.

Zunächſt an das romantiſche Epos ſchließen ſich die

Romanze an. Romanze hieß eigentlich die neuere Volksſprache, welche ſich allmählig aus der Lateiniſchen und der Sprache der von den Römern überwundnen Völker bildete, die Romanze alſo als Dichtungsart, iſt eigentlich ein Geſang in der Landesſprache, oder eine romantiſche Darſtellung in volksmäßiger Weiſe. Sie war kunſtlos und wurde von ganz einfacher Muſik begleitet. Dieſes und ihre Kürze unterſchied ſie von den umfaſſendern Romanen, die urſprünglich Ritterbücher waren, und erſt ſpäter in Proſa aufgelößt, zu Volksbüchern bearbeitet ſind. Als Nationalgedicht wurden dieſen Geſängen die eigenthümlichſten Züge der ganzen Denk- und Empfindungsweiſe des Volks anvertraut, und eben dadurch erhielten ſie ſo viel Kraft und Lebendigkeit. Der Charakter der Romanzen iſt ruhige Darſtellung, aber eben weil ſie das Einfachſte wie das Abentheuerlichſte und Wunderbarſte ganz einfach, ſorglos und kindlich erzählen, ſo ergreifen und rühren ſie nur um deſto mehr und erfüllen das Gemüth mit unausſprechlichen Ahndungen. Die Ballade, eigentlich ein Gedicht, wozu man tanzen kann, war urſprünglich Eins mit der Romanze; die Engländer nannten ihre Romanzen Balladen, ſpäter aber unterſchied man beyde, indem die Romanzen vorzüglich durch die Franzoſen einen mehr ſcherzhaften Charakter erhielten.

Drittes Kapitel.

Von der lyriſchen Poeſie.

§. 58.

Das Epos iſt die allgemeinſte Form der Poeſie, welche in ihrer großen Ausbreitung die Keime aller andern Dichtungen enthällt. Nun ſind Raum und Zeit die beiden urſprünglichſten Formen aller Anſchauungen und die Künſte ſtellen ihre Ideen vorzugsweiſe entweder in der einen oder in der andern oder in beiden zugleich dar, aber alle Gegenſätze von Raum und Zeit, Objektivem und Subjektivem ꝛc. ſind als Gegenſätze, wie in der Philoſophie bewieſen werden muß, einſeitig und es muß ein Drittes geben, eine Einheit, worinn beide als gleichgültig gegeneinander oder als aufgehoben geſetzt ſind, indem ſie ſich in ihm lebendig durchdringen. Nach dem großen Geſetz des Weltganzen, wornach alle einzelne Dinge gebildet worden, ſind da, wo die Einheit iſt, auch Gegenſätze möglich, in welche ſich die Einheit ſpaltet und auseinanderlegt, und eine daraus entſpringende neue Verbindung, wodurch die Gegenſätze wieder in die Einheit zurückgehen. Da nun im Epos alle einzelne Formen der Poeſie gleichſam noch verſchloſſen liegen, ſo iſt es auch möglich, daß dieſe Formen jede für ſich beſtimmt hervortreten, dann aber müſſen ſie ſich nothwendig in zwei Hauptklaſſen ſpalten, je nachdem entweder das Subjektive oder das Objektive, die innere Empfindung oder die äuſſere Geſtalt vorherrſchend iſt. Die beiden Hauptformen der

Poeſie nach dem Epos ſind alſo die Lyra und das Drama, und beide ſind ſich und dem Epos entgegengeſetzt, ſo wie jeder Pol des Ganzen in ſeiner Beſonderheit ihm ſelbſt entgegengeſetzt iſt.

§. 59.

Die Lyrik iſt demnach die ſubjektivſte Gattung der Poeſie, denn ſie drückt das Geiſtigſte, die innerſte und tiefſte Empfindung des Gemüths aus. Da nun unter allen Künſten die Muſik die ſubjektivſte und innerlichſte iſt, als welche nur in den Tönen, d. i. in dem rein in der Zeit Fortſchreitendem lebt, und in der Sprache ſelbſt der Vokal als das ſubjektivſte Element dieſe Muſik oder tiefſte Empfindung des Gemüths am reinſten ausdrückt, ſo folgt, daß die Lyrik der Muſik am nächſten verwandt oder gleichſam ein allſeitig ausgebildeter Vokal ſei. Die Lyriſche Poeſie iſt alſo der Epiſchen dadurch entgegengeſetzt, daß ſie nicht die äuſſere, ſondern die innere Welt darſtellt, denn Alles geht hier in dem Gemüthe des Dichters ſelbſt vor; für den Lyriſchen Dichter giebt es gar keine äuſſere, von ihm ganz unabhängige Welt, die er affektlos anſchauen könnte, vielmehr verwandelt er Alles Aeuſſere in ein Inneres, Alles iſt von innen herausgebildet und ruht in der Tiefe der eignen Bruſt. Die ganze Natur muß die Empfindung des Lyrikers theilen, Lebloſes und Lebendiges ruft er auf und macht es zum Zeugen und Vertrauten derſelben. Der Kreiß der Lyriſchen Poeſie alſo iſt ſo groß als der Kreiß der menſchlichen Empfindung, die ſanfteſten und die lebendigſten Gefühle, die, welche das Gemüth leiſe und zart berühren und jene welche es gewaltſam ergreifen und erſchüttern, liegen in dem

LB COBURG Cas.

Gebiete der Lyrik; aber weil das Streben des Menſchen nach Einheit und Harmonie geht, und ſelbſt die Sittlichkeit und Tugend nichts anders iſt als die Harmonie aller Kräfte des Gemüths, und die höhere Uebereinſtimmung der innern und äuſſern Welt, ſo darf auch die Lyriſche Poeſie, weil ſie als Kunſt auf das Schöne gerichtet iſt, nichts durchaus Streitendes, Widerſprechendes und Mißtönendes aufnehmen, ſondern ſie kann nur ſolche Diſſonanzen darſtellen, in denen die Auflöſung in Harmonie ſchon angedeutet und vorbereitet liegt; ſie kann wohl die dunkelſte Traurigkeit, den heftigſten Schmerz und die größte Rührung darſtellen, allein die Auflöſung muß jedesmal folgen, wenigſtens möglich und wahrſcheinlich gemacht ſeyn, denn auch im Schmerz liegt eine Art von Süßigkeit und Genuß, und wenn man ihn einmal erſt ausdrücken kann, dann iſt auch der heftigſte Moment deſſelben ſchon vorbei.

§. 60.

Aus dieſem Grunde iſt auch aus der Lyrik Alles Unſittliche verbannt. Auch iſt die Lyriſche Poeſie dem Epos dadurch entgegengeſetzt, daß ſie nicht in der Vergangenheit, ſondern ganz in der Gegenwart lebt, indem ſie unmittelbar die Empfindungen ausdrückt, von welchen das Gemüth bewegt wird, denn ſonſt würde der Gedanke über der Empfindung ſtehen, da die Empfindung, welche von ſich ſelbſt redet, keine Empfindung mehr, ſondern bloße Reflexion über die Empfindung iſt. Indem nun ſo die Lyriſche Poeſie die gegenwärtige, das Gemüth bewegende und erfüllende Empfindung ausdrückt, dieſe aber ganz und nach ihrem eigenthümlichen Charakter, ſo

iſt klar, daß Alles die größte Lebendigkeit, Stärke und Wahrheit haben muß. Denn hier iſt Alles in Bewegung, zuſammengedrängt, antreibend, hervorſtrömend, und da alle Thätigkeit des Verſtandes und der Phantaſie von der Gemüthsbewegung gelenkt wird, ſo entfernt ſich auch der Gedanke am weiteſten von den Geſetzen des ruhigen Denkens. Daher darf der Lyriker die Rechte über die Sprache in ihrem größten Umfange ausüben, und die lyriſche Diktion geht am weiteſten über den conventionellen Gebrauch und die grammatiſchen Regeln hinaus, ſie kann ſich die ungewöhnlichſten Wörter und Wendungen erlauben, kühne und oft neue Zuſammenſetzungen, Auslaſſungen, verwickelte Wortfügungen und Stellungen, doch Alles innerhalb der Grenzen der Schönheit.

§. 61.

Deshalb unterſcheiden ſich auch die Lyriſchen Sylbenmaaße von den Epiſchen; die Epiſchen ſind einförmiger, wegen der gleichmäßigen Ruhe, welche durch das Ganze herrſcht, die Lyriſchen hingegen ſind ſo mannichfaltig, als es verſchiedne Schattirungen der Empfindungen geben kann, und da Alles in dem Gemüthe ſelbſt vorgeht, und die Empfindung hin- und herwogt, bald ſteigt, bald ſinkt, ſo kann ſich auch der Dichter zu ihrer Darſtellung der verſchiedenſten Sylbenmaaße bedienen, um bald eine gemäßigtere, ſanftere, wehmüthigere, bald eine heftigere, fortſtrömende, abgebrochnere, feurigere Empfindung auszudrücken. Aus dieſem Grunde finden wir, daß bei den Griechen, je hoher die Lyrik ſtieg, auch die Sylbenmaaße deſto verwickelter waren, ja bei den Dithyramben,

wo die höchſte Begeiſterung herrſchte, ſcheint die beſtimmte Wiederkehr ganz verſchwunden geweſen zu ſeyn.

§. 62.

Die vorzüglichſte und eigentlichſte Form der Lyriſchen Poeſie iſt die Ode. Sie offenbart den ganzen Reichthum des Innern, die ſtarke, die Bruſt unmittelbar ergreifende und hervorſtrömende Empfindung; ſie iſt die ſubjektivſte Form der Lyrik oder die eigentliche Lyrik; in ihr hat Alles die größte Lebendigkeit, Kraft und Gedrungenheit. Daher hat auch die Ode unter allen Formen der Lyriſchen Poeſie die größte Freiheit in Anſehung der Sprache, und die Verſchlingung der Strophen drückt ſehr gut die Mannichfaltigkeit der aus dem Innern ſich entwickelnden Bildungen und den Kreißlauf der Empfindung aus, welche bei dem größten Wechſel doch in ſich ſelbſt wieder zurückgeht, und ein einſtimmiges Ganzes bildet. Die Alten nannten alle Lyriſche Gedichte Oden oder Geſänge, und bei den Griechen erweiterten ſich die Oden durch Verbindung mit dem Tanze zu einem großen feſtlichen Chorgeſange. Auch neigten ſich die Oden der Griechen dem Charakter des Alterthums gemäß mehr zu dem Objektiven nnd Plaſtiſchen hin, oder zu der vollendeten Geſtaltung und Harmonie zwiſchen der innern und äuſſern Welt, die modernen Oden dagegen nach dem eigenthümlichen Charakter der Zeit, aus welcher ſie hervorgingen, mehr zum Wehmüthigen, Schmerzlichen und zur Reflexion hin. Ferner haben die Neuern Oden und Lieder als zwei beſondere Formen getrennt; urſprünglich ſind ſie Eins, will man aber eine Trennung annehmen und jeder Form einen eignen Charakter beilegen, ſo

könnte man ſagen, daß das Lied leichtere und ſanftere Empfindungen ausdrückt, und daher einfacher, herzlicher und kunſtloſer erſcheint, Freud und Leid, Wonne und Schmerz in ungezwungnen natürlichen Tönen verkündigend, die Ode aber die tieferen Bewegungen des Gemüths umſchließt, jene Gefühle nemlich, welche das Herz in ſeiner innerſten Tiefe aufregen, es wechſelsweiſe bald erſchütternd und zerreißend, bald zur höchſten Glut und Begeiſterung antreibend, und daher ſich entweder nur mit Mühe und gewaltſam aus dem Innern ablößen, oder freudig und üppig hervorſtrömen.

§. 63.

Zwiſchen dem Epos und der Lyrik mitten inne liegt der Hymnus, der Lobgeſang auf eine einzelne Gottheit. Er iſt epiſch, indem er die Thaten oder die herrliche und wundervolle Natur der Gottheit entwickelt, wird aber Lyriſch dadurch, daß Alles in Bezug auf die Empfindung und das eigne Gemüth des Dichters dargeſtellt wird, indem der Menſch ſich ganz in das Göttliche verſenkt; doch iſt in den Hymnen der Alten das Epiſche, in denen der Neuern das Lyriſche überwiegend. Eben ſo nähert ſich dem Epos ihrem Charakter nach die Elegie, in welcher die Individualität des Dichters am beſtimmteſten hervortritt. Der Charakter derſelben iſt lyriſch, denn ſie ſtellt eine das Gemüth ergreifende Empfindung dar, nähert ſich aber der Epiſchen Ruhe und Beſonnenheit dadurch, daß der Dichter über ſich ſelbſt reflektirt, die Empfindung ſchon in den Hintergrund tritt und als etwas Vergangnes erſcheint; ja auch da, wo der Dichter ganz in der Gegenwart und lebendigen Beſchauung lebt, geht

er gern in die Vergangenheit zurück, oder ruft die Natur zur Theilnahme auf, um ſeine Gefühle in ein ſanfteres und milderes Licht zu ſetzen. Die Neueren haben unrichtig das Weſen der Elegie blos in Traurigkeit und Schwermuth geſetzt; denn die Erfindung ſowohl als die vollſtändige Ausbildung der Elegie gehört den Joniern an, bei ihnen aber waren die elegiſchen Diſtichen die Grundform der geſammten Lyrik, man dichtete in ihr eben ſo kriegeriſche Geſänge als moraliſche Sprüche, Klagelieder und freudige Dichtungen der Liebe. Dieſer Charakter der Elegie iſt eben im Diſtichon ausgedrückt; denn der Hexameter und Pentameter zu einem untheilbaren Ganzen verſchlungen, bezeichnen die innige Vereinigung des Männlichen und Weiblichen. Der Hexameter ertheilt der Elegie Männlichkeit, Kraft und Würde, er ſoll den Dichter erinnern, daß er nicht in weibiſchen ſüßlichen Gefühlen zerfließen dürfe, der Pentameter dagegen Anmuth, Zartheit und Sanftheit, er mildert die Stärke des Hexameters und verhindert, daß ſeine Kraft nicht in Härte und Rauheit ausartet.

§. 64.

Wird die Empfindung nur ſo lange feſtgehalten, daß nur Eine Reflexion über ſie dargeſtellt werden kann, ſo nennt man dieſe Form ein Epigramm oder eine einfache Aufſchrift. Daher iſt das Epigramm der Griechen mit ihrer Elegie verwandt, hingegen die Neueren haben es zu einem Sinngedicht gemacht und faſt allein auf den Witz beſchränkt. Die Heroide unterſcheidet ſich von der Elegie dadurch, daß ſie ein Sendſchreiben iſt. Der Dichter wählt bekannte hiſtoriſche Perſonen, welche ſich

auf dieſe Weiſe ihre Gefühle gegenſeitig mittheilen. Dieſe Gattung gehört nicht unter die vorzüglichſten. Auch das Sonett iſt ſeiner Natur nach lyriſch. Am ſchönſten ſprechen ſich durch daſſelbe ſanfte und zärtliche Empfindungen aus, oder auch heftige, welche aber dennoch dem Geſetze des Reitzes und der ſanften Schönheit nicht durchaus entfliehen, ſondern durch Grazie zu einem ruhigen und gemäßigten Ganzen verbunden werden.

Zweytes Kapitel.

Von der dramatiſchen Poeſie.

§. 65.

Die beiden Hauptformen der Poeſie, welche ſich aus dem Epos als der urſprünglichen Einheit aller Formen entwickelten, müſſen ſich als Gegenſätze, d. h. als Subjektives und Objektives oder als Inneres und Aeuſſeres zu einander verhalten. Wie nun in der ganzen Natur Eine große und ewige Ordnung herrſcht, wie alle Weſen durch Ein gemeinſames Geſetz geleitet werden, ſo daß auch das Kleinere und Geringere ein wiewohl trüber Spiegel des Univerſums wird, ſo muß auch jenes Geſetz, welches alle Künſte verknüpft, in allen einzelnen Formen derſelben mehr oder weniger abgedrückt ſeyn, denn es giebt nur Ein Univerſum, Natur und Geiſt ſind weſentlich Eins, Wiſſenſchaft, Kunſt und Leben nur verſchiedene Aeuſſerungen des gleichen Weſens. Natur und Geiſt ſind ſich nur als Erſcheinungen entgegengeſetzt, nicht ur-

ſprünglich und an ſich, d. h. die Natur iſt die Einheit des Denkens und Seyns unter der Form des Seyns, der Geiſt die Einheit des Denkens und Seyns unter der Form des Denkens, ſo daß in der Natur der Geiſt ſich nur nach innen gezogen hat, und daher verkörpert und in eine Vielheit von Geſtalten aufgelößt erſcheint, in dem Geiſte dagegen die ganze Natur ſich nach innen gekehrt hat, ſo daß gar nichts Aeußeres vorhanden und alle Geſtalten der Natur zu Gedanken und Worten verflüchtiget zu ſeyn ſcheinen. Eben ſo ſind auch die Hauptformen der Poeſie die Lyriſche und die Dramatiſche ſich nicht durchaus entgegengeſezt, denn jede enthällt das ganze Weſen der Poeſie in ſich, ſie verhalten ſich nur zu einander wie Subjektives und Objektives, wie die innere Empfindung zu der äuſſeren Geſtalt.

§. 66.

Wie ſich in dem Geiſte Gottes Alles Mögliche zur Wirklichkeit drängt, und eben dadurch die Welt entſtand, ſo drängen ſich in dem Geiſte des Dichters die Ideen zur Wirklichkeit und daraus entſteht eine zweite Welt, die Welt der Poeſie. Die Poeſie iſt die menſchlichſte Kunſt, denn ſie offenbart das Innerſte des Menſchen, Alles geht in dem Menſchen ſelbſt vor, wird unter Menſchen und von Menſchen vollbracht. Nun kann aber in der Poeſie ſich Alles entweder blos auf das Gemüth des Dichters beſchränken, ſo daß es ſich von Innen heraus entwickelt, das Aeuſſere ſelbſt ſich in ein Inneres verwandelt und die ganze Natur ſeine Empfindungen, ſie ſeien nun freudig oder ſchmerzlich, mit ihm theilen muß. Dies war das Weſen der Lyriſchen Poeſie, ſie iſt Muſik und deshalb fehlt

es ihr an Objektivität und äuſſerer Geſtaltung; oder die Poeſie kann plaſtiſch werden, und gleichſam lebendige, durch innere Kraft einherſchreitende und handelnde Statuen erzeugen, indem der Dichter die menſchlichen Geſtalten, welche er gebildet, mit dem ganzen Reichthume ſeines Weſens ausſtattet. Dieſe Form der Poeſie, welche handelnde Menſchen darſtellt, oder eine Handlung, welche von Menſchen aus innerer Freiheit vollbracht wird, durch ſie ſelbſt und nicht durch Erzählung bewirken läßt, iſt **die dramatiſche Poeſie** im weitern Sinne.

NB. Das Drama iſt Plaſtik; daraus allein iſt der Charakter der alten Tragödie begreiflich. Deßhalb haben die Tragödien des Sophokles die Ruhe, Einfachheit, weiße Mäßigung, Rundung, Schmuckloſigkeit und ſanfte Würde wie die ſchönſten Bildwerke der Plaſtik, darum ſo wenig handelnde Perſonen als möglich. Die Antigone und der Philoktet ſind nur begreiflich durch die Gruppe der Niobe und des Laokoon.

§. 67.

Aus dieſer angegebnen Definition laſſen ſich wie bei jeder andern Kunſtform die Eigenheiten und Geſetze des Drama entwickeln. Es unterſcheidet ſich alſo zuförderſt von der Lyrik durch die Objektivität und Geſtaltung, und von dem Epos vornemlich dadurch, daß der Dichter nicht mehr Zuſchauer iſt, nicht ruhiger Erzähler des Fortſchreitenden, ſondern ſelbſt ganz in die Perſonen übergegangen, welche nun ſelbſtſtändig geworden ſind und den Geſetzen ihrer eignen Natur gehorchen. Epos und Drama verhalten ſich alſo zu einander wie die ruhige Darſtellung des Fortſchreitenden zu der fortſchreitenden Handlung ſelbſt.

Daher wird in dem Drama Alles aus dem Gebiete des Zufalls in den Kreiß der Nothwendigkeit gebannt und wenn das Epos in der Mannichfaltigkeit ſeiner Geſtalten und der unendlichen Ausbreitung, der Natur, der allgemeinen Mutter der Dinge gleicht, welche Hohes und Niedriges mit gleicher Liebe pflegt, ſo gleicht das Drama dem Menſchen, in dem alle Kräfte der großen Natur in einem Mittelpunkte concentrirt ſind, der eine eigne reiche Welt aus ſich zu geſtalten fähig iſt, und alle andere Dinge ſich unterwürfig und von ſich abhängig zu machen ſuchte.

§. 68.

Auch im Epos iſt Handlung aber die Perſonen handeln ganz unabhängig von dem Dichter, doch ſo, daß er Alles bemerkt und Alles gleichſam unter ſeinen Augen vorgeht, es wird eine ſchon vollbrachte Handlung dargeſtellt, Alles was geſchehen iſt, konnte nicht anders ſeyn, auch der einzelne Mißlaut trug zur Harmonie des Ganzen bei, Alles iſt äuſſerlich, Alles iſt dem Dichter von auſſen gegeben und geht Außer ihm vor; im Drama dagegen entwickelt ſich Alles von innen heraus, das Werk ſteht, auf ſeiner eignen Baſis ruhend und dem eignen innwohnenden Genius vertrauend, abgeſchloſſen da wie eine aus den Händen des bildenden Künſtlers hervorgegangne Göttergeſtalt, es bewegt ſich ganz in der Gegenwart, die Perſonen handeln eben in dieſem Momente, Alles was geſchieht, geſchieht eben jetzt, aus dem Drange der innern Natur, um die Kraft durch Thaten zu bewähren; das Drama hat Zeit und Raum in ſich ſelbſt, in ihm iſt das wahre Leben, das reine durch ſich ſelbſt beſtimmte Daſeyn,

der Dichter legt nur den Keim hin, der aus ſich ſelbſt zu einem ſchönen Gewächs erſteht, und ſo lange blüht, als es die äuſſeren ihn beherrſchenden Mächte verſtatten. Daraus iſt auch klar, warum das Drama ſich des Dialogs bedient, denn da die Perſonen aus eigner Freiheit handeln, und der Dichter ſeine Vermittlerrolle, welche er im Epos übernommen, aufgegeben hat, die Sprache aber das Band der freien, geſellig lebenden Menſchen iſt, ſo können ſie nur durch Rede auf einander wirken und im Wechſelgeſpräch ihr Inneres kund thun.

§. 69.

Die beiden Hauptformen des Drama ſind die Tragödie und die Komödie. Die Tragödie iſt die Darſtellung einer ganzen und vollſtändigen Handlung in Geſprächsform, worin ſich die Freiheit und Selbſtſtändigkeit des Menſchen im Kampfe mit dem Schickſale offenbart. Die Tragödie iſt alſo die Darſtellung des menſchlichen Lebens ſelbſt, das menſchliche Leben iſt ſeiner Natur nach offenbar dramatiſch, die Elemente deſſelben ſind Freiheit und Nothwendigkeit, innere Selbſtſtändigkeit und äuſſerer Zwang, das Wollen und das Müſſen im Streite mit einander. Denn der Menſch kann den Adel ſeines Weſens und ſeine göttliche Abkunft am würdigſten nur dadurch beurkunden, daß er energiſch in die äuſſeren Umgebungen eingreift, daß er ſich ſelbſt Geſetzgeber iſt, keine andere Oberherrſchaft und Gewalt anerkennt als ſeinen Willen, und die ganze Welt ſich unterwürfig zu machen und nach ſeinen Ideen zu geſtalten ſucht. Aber der Menſch iſt nicht blos geiſtig, frei und ſelbſtbeſtimmend, er iſt

auch körperlich, gebunden und abhängig, er iſt ſinnlich, mit tauſend Banden vielfältig von der Wirklichkeit umſchlungen, den hohen Idealen ſeines Geiſtes widerſtreben irrdiſche und geheimnißvolle Mächte, ihn von allen Seiten beſchränkend, er iſt nur ein einzelnes Glied in einer unendlichen Reihe, Alles was er wirkt iſt hinfällig und vergänglich, er findet ſich ſchwach und hülflos gegen den Andrang unermeßlicher Naturkräfte, ſein ganzes Daſeyn iſt ſchwankend und unſicher, vielen Gefahren, Irrthümern und Täuſchungen ausgeſetzt; er muß es mit Schmerzen fühlen, wie ſeine liebſten Plane ſcheitern, wie das durch viele Aufopferung und Anſtrengung mühſam Errungene ein einziger Augenblick rauben kann, wie er ſeine hervorſtrebendſten Gefühle unterdrücken, und von den theuerſten, gleichſam mit ſeinem Herzen verwachsnen Gegenſtänden ſich losreißen muß, kurz wie über ihm in erhabner Ruhe ein unendliches Geſetz, eine ewige Ordnung, eine unabänderliche, unbezwingbare eiſerne Nothwendigkeit waltet, der er endlich unterliegen und ſich freiwillig oder gezwungen fügen muß. Die Betrachtung aller dieſer Verhältniſſe ſetzt das Gemüth in eine ächt tragiſche Stimmung und die Tragödie zeigt eben in der Wirklichkeit, vor unſern Augen dieſen Kampf des freien gottähnlichen Menſchen mit der Naturkraft und dem Schickſale und die endliche willige oder gezwungne Unterwerfung unter daſſelbe.

§. 70.

In der Tragödie herrſcht alſo das Schickſal und die Nothwendigkeit, eben ſo wie in dem Epos das Verhängniß und der ſcheinbare Zufall. In der Tragödie muß

Einheit der Handlung herrſchen, und darin beſteht die eigentliche und wahre Einheit der Tragödie, daß alle Begebenheiten und Handlungen einer gemeinſamen Idee untergeordnet ſind und nur durch ſie vollkommen begriffen und gewürdiget werden können. In den Tragödien der Griechen iſt eine ſolche allgemeine Triebfeder unverkennbar und dieſe iſt das Schickſal. Der Grund davon liegt in ihren Religionsbegriffen, alſo im tiefſten Geiſte des Volks. Denn auſſer ihren Göttergeſtalten, welche nur veredelte Menſchen waren, von denen ſie alle natürlichen Erſcheinungen ableiteten, wurden ſie durch andere Erſcheinungen, welche keine Anſchauung für ſich bildeten, und ſich nur mittelbar äuſſerten, auf einen erhabnen unbegreiflichen Urquell derſelben geführt, der ſich zu einer deſto umfaſſendern Idee erweiterte, je unendlicher die Geſtalten waren, unter denen ſich das Eine und Unausſprechliche den Sinnen hingab, und daraus entwickelte ſich allmählig die von den tragiſchen Dichtern zur vollendeten Geſtalt ausgebildete erhabne Idee des Schickſals, eine Idee, die nur in dem freieſten und urkräftigſtem Volke ſich zu dieſer Reife entwickeln konnte, denn heroiſchen Weſen giebt eine ſolche Nothwendigkeit auch die Kraft, ſich in ſich ſelbſt ſo feſt zu begründen, daß von auſſen nichts Schreckhaftes kommen kann, die Kraft, das männlich zu tragen, was unabwendbar iſt, und Allem, was die Zeit auch bringe, hohen Muth und reines Bewußtſeyn entgegenzuſetzen. Dieſe hohe Idee ſchuf und beſeelte die Griechiſche Tragödie.

§. 71.

Die Freiheit des Menſchen herrſcht in der Tragödie,

aber ſie geht unter, denn ſeine Freiheit, das Beſtreben, nur ſeinen eignen Geſetzen zu gehorchen, und Alles andere von ſich abhängig zu machen, erſcheint als ein Frevel, als ein Kampf des Einzelnen und Endlichen gegen das Unendliche und die ewige Ordnung der Dinge; von der Bewährung der Freiheit ſchreitet die Tragödie zur Anerkennung der Nothwendigkeit fort, ſie iſt ein Strom, der ſchnell, gewaltig und leidenſchaftlich einherfließt, ſich aber endlich in die Ruhe des Ozeans auflößt. Nun iſt das erhabne Geſetz des Weltganzen gerecht, gut und heilig, und die Tragödie iſt Symbol des Univerſums, inſofern dies aus Freiheit und Nothwendigkeit beſteht, deßhalb darf die Tragödie, wie Ariſtoteles ſchon bemerkt, nicht den ganz Schuldloſen ins Unglück ſtürzen laſſen, denn dies iſt Grauſen erregend (μιαρον). Die Urſache iſt dieſe. Jedem Menſchen ſagt ein tiefes unvertilgbares Gefühl, daß ein rein ſittliches Streben harmoniſch eingreife in die ewige Ordnung der Dinge, und in freundliche Berührung bringe mit dem Weſen der Weſen. Würde nun ein ſolches Streben in der Tragödie vereitelt, ſo würde ſie dadurch ihre Verwandſchaft mit der Religion verlängnen, und jene heilige Ahndung Lügen ſtrafen, und alſo ſchrecklich ſeyn. Soll aber dennoch eine ganz fleckenloſe und hochſittliche Seele ins Unglück ſtürzen, ſo darf dieſer Untergang nicht als Wirkung ihrer Schuldloſigkeit erſcheinen, ſondern als eine Fügung unglücklicher Ereigniſſe, worein ſie wider Willen verſtrickt worden, oder ihr Untergang muß ſo ſeyn, daß ſie durch Aufopferung des Lebens erreichte, wornach ſie ſtrebte, und dadurch die Harmonie wieder hergeſtellt oder angedeutet werden, denn der Tod der tragiſchen Perſonen darf nicht erſcheinen als eine Vernichtung, ſondern als

eine Auflößung eines ſchneidenden Mißlauts, als der Uebergang in die allgemeine Ordnung der Dinge, welche durch den Widerſtand des Menſchen geſtört worden war.

§. 72.

Eben ſo darf die Tragödie nicht einen großen Böſewicht zum Helden und Mittelpunkt des Ganzen erwählen, ihn aus dem Glücke ins Unglück ſtürzen laſſend, denn dieſes würde keine tragiſche Wirkung erzeugen, ſondern unſer ſittliches Gefühl empören, unſern Haß und Zorn erregen, und uns verhindern, durch ſanftere und wehmüthigere Empfindungen unſer ganzes Gemüth in Wallung zu bringen, und dadurch uns zu veredeln und unſere Affekten zu läutern; Auch würde ein ſolches Werk nicht füglich ein Kunſtwerk ſeyn, und der Schönheit ermangeln. Der ſchönſte Charakter für die Tragödie iſt alſo der, welcher weder höchſt ſittlich und ganz untadelhaft, noch in Laſter verſunken und verabſcheuungswerth iſt, ſondern ein ſolcher, in welchem die Vortrefflichkeit nicht ohne Schwäche erſcheint, und die Härte und Rauheit durch ſanftere Züge gemildert wird, der durch Vergehn, Irrthum und Täuſchung und durch alle dergleichen Flecken, welche ein Erbtheil der menſchlichen Natur ſind, in ſchmerzliche Verhältniſſe verwickelt wird. Nur dadurch erhält auch die vom Ariſtoteles zwar angedeutete, aber nicht bewieſene Forderung an die Tragödie, durch Furcht und Mitleiden die Leidenſchaften zu reinigen, ihre wahre Bedeutung. Denn die tragiſche Stimmung erweckt nothwendig das Mitleiden über die edlen Perſonen, welche durch Schwächen und Affekten, wie wir ſie alle

beſitzen, und durch wunderbares Zuſammentreffen von Ereigniſſen, wie es uns auch treffen kann, dem Verderben entgegen gehen, und dadurch erwacht in uns die Furcht, gegen die allgemeine Nothwendigkeit der Dinge anzukämpfen, und erweckt in beſſern und unverdorbenen Gemüthern den Entſchluß, unſere Handlungen mit dem Univerſum in Harmonie zu ſetzen, durch Beſonnenheit die Affekten zu zügeln, und dem unvermeidlichen Schickſale einen reinen Sinn und innere Ruhe entgegen zu ſetzen.

§. 73.

Aus dieſer Beſtimmung geht ferner hervor, daß in der Tragödie die Charakterzeichnung nicht allzuſcharf ſeyn dürfe, denn die Strafe, welche der Menſch empfängt, muß ihn zu treffen ſcheinen, nicht inſofern er ein ſolcher und ſolcher Menſch, dieſes beſtimmte Individuum iſt, ſondern inſofern er Menſch überhaupt iſt, aber eine zu ſcharfe Charakteriſtik würde nothwendig dieſe Anſicht verwirren, und uns zweifelhaft machen, ob wir in den Perſonen die Menſchheit oder Einzelweſen leiden ſehen. Das Unglück erſcheint demnach als eine Schickung der göttlichen Gerechtigkeit, damit aber dieſes göttliche Geſetz offenbar werde, ſo tritt in der griechiſchen Tragödie ein vermittelndes Glied ein, welches den Spruch des Schickſals verkündiget und zeigt, daß es der Menſchheit Loos ſey, ſo zu fallen, damit der Groll des Schickſals verſöhnt werde. Dieſe vermittelnde Perſon iſt der Chor. Er repräſentirt die Menſchheit, deren Glied die Hauptperſon iſt, er nimmt die Schmerzen derſelben in ſich auf, läßt ſie den Blick von ſich ſelbſt auf das Ganze lenken, ertheilt

ihm Rath, Beruhigung und Troſt, und regt durch ſeine Theilnahme, damit er nicht ein Raub der Verzweiflung werde, die ſelbſtthätige Kraft in ihm auf. Er iſt daher Stellvertreter des ruhigen, nach ewigen Geſetzen waltenden Schickſals, und daher Ruhe, Beſonnenheit, Ernſt und Würde ſein Charakter, er iſt nicht eigentlich eine handelnde, ſondern eine reflektirende Perſon, und daher ohne Partheylichkeit.

§. 74.

Da nun bei den Neueren an die Stelle des Schickſals die Vorſehung getreten iſt, ſo könnte es ſcheinen, als ſey die Wiederbelebung des wahren Kothurns unmöglich, als müſſe die geſammte tragiſche Poeſie gleichſam als eine Geburt dunkler Zeitalter vor den erleuchtenden Strahlen der Offenbahrung verſchwinden. Aber auch die Fügungen der Vorſehung ſind in heiliges Dunkel gehüllt, und das Chriſtenthum ſetzt den Glauben unter die erſten Forderungen; denn oft genug ſcheint auch uns ein ungleiches Verhältniß des Guten zum Böſen ſich aufdringen zu wollen, und der Kampf beider Prinzipien um die Welt fortzudauern; doch liegt in uns die begründete Zuverſicht, er werde allemal zur Verherrlichung der Gottheit endigen und das Gute nur glänzender erhöhen. Daher wird die in dem Leben der ganzen modernen Welt vielleicht geringere nach auſſen ſtrebende Kraft durch einen moraliſchen Heroism erſetzt, der aus dem Glauben oder der Religion erwächſt, und ſich keineswegs im Dulden allein äußert, ſo weſentlich er auch von der Tugend der alten Welt verſchieden iſt. Deßhalb kann man die alte Tragödie, die objektive oder plaſtiſche nennen, weil

nach der Eigenheit des ganzen Griechenthums und durch den Chor in ihr mehr Aeußerlichkeit, Haltung und ruhige Entwickelung herrſcht, die neuere dagegen die ſubjektive oder charakteriſtiſche, denn da die ganze chriſtliche Welt mehr ſubjektiv iſt, und der Chor als das verbindende Mittelglied fehlt, ſo muß Alles mehr in die Charaktere zuſammengedrångt ſeyn, damit die Perſonen, weil ſie der Hůlfe des Chors entbehren, was ihnen von auſſen abgeht, durch inneren Heroism erſetzen.

§. 73.

Der Chor war bei den Griechen aus ihren ganzen Verhåltniſſen hervorgegangen, und national, deßhalb kann der Chor in der Geſtalt, wie er bei den Griechen erſcheint, auf unſerer Bůhne nicht mit Glůck gebraucht werden, und wird dann immer eine fremdartige Erſcheinung bleiben, aber dennoch iſt ſeine Einfůhrung nicht nur zu erlauben, ſondern ſelbſt zu fordern, und mit ihm wird erſt die romantiſche Tragődie vollendet ſeyn. So wie nemlich die griechiſche Tragődie in dem Schickſale gegrůndet iſt, und der Reprâſentant des Schickſals der Chor iſt, und durch ihn die Tragődie erſt ihre Vollendung erhalten hat, ſo beruht die romantiſche Tragődie auf dem Glauben an die gőttliche Vorſehung und Gerechtigkeit, und ſie wird nur erſt dann ſo vollendet ſeyn wie die Griechiſche, wenn ſie einen Reprâſentanten der Vorſehung hat, ein vermittelndes Glied zwiſchen der tragiſchen Perſon und dem ewigen Geſetz der Weltordnung. Dieſer romantiſche Chor muß alſo eben ſo wie der griechiſche aus der Religion hervorgegangen, und nach dem Charakter der chriſtlichen Religion mehr ſubjektiv und geiſtig

ſeyn, und daher nicht ſowohl aus der nächſten Umgebung des Helden beſtehen müſſen, wie bei den Griechen, weil dieſes zu ſehr auf die Objektivität deutet, als vielmehr aus Geiſtern, welche das ſchönſte Mittelglied zwiſchen dem Menſchen, dem wirklichen Leben und dem höchſten unausſprechlichem und undarſtellbaren Weſen machen, und darin beſteht der Fehler der meiſten neueren Tragödien, daß ſie nicht romantiſch genug, d. h. nicht chriſtlich und religiös genug ſind.

§. 76.

Die Verwickelung und Löſung der Fabel muß aus ihr ſelbſt entſpringen, und in dem Charakter der Perſonen oder der Verknüpfung der Begebenheiten gegründet ſeyn. Was außer der Kraft und der Berechnung des Menſchen liegt, darf nicht als Zufall, ſondern als göttliche Schickung erſcheinen. Auch iſt es nicht nöthig, daß der Held dem Schickſale phyſiſch unterliege, und ſterbe; er kann in ſich ſelbſt ſein Schickſal finden und untergehen, wenn nur der Kampf mit der äußern Nothwendigkeit ausgeglichen wird, und der Menſch ſeine Abhängigkeit und ſein Vergehn anerkennt. Die Charaktere müſſen dramatiſch ſeyn, d. h. innere Kraft und Freiheit beſitzen, ferner wahr, d. h. durch innere Nothwendigkeit nach den Geſetzen ihrer Natur handelnd; und ſind ſie dies, ſo ſind ſie auch treu, d. h. ſie handeln in ſteter Uebereinſtimmung mit ſich ſelbſt.

§. 77.

Die Tragödie iſt dem Epos auch dadurch entgegen

geſetzt, daß ſie nicht ſchnell genug forteilen kann, und unaufhaltſam zu ihrem Ziele hineilt. Daher muß auch der Dialog raſch fortſchreiten und nichts Außerweſentliches enthalten, ſondern den Charakter, die Geſinnung, die Leidenſchaften, die Abſichten und Bewegungsgründe der Perſonen enthüllen, Alles nach ihren beſondern Verhältniſſen; denn jedes Alter, jeder Stand, jedes Geſchlecht, jede Leidenſchaft hat ihre eigne Sprache, ihren eignen Schritt und gleichſam ihren eignen Tackt. Dieſes Alles muß der Dichter wohl berückſichtigen, doch darf er darüber die Handlung nicht vernachläſſigen, denn das Drama iſt Darſtellung einer Handlung und die Fabel oder die Verknüpfung der Begebenheiten der vorzüglichſte Theil und gleichſam die Seele der Tragödie. Der Monolog tritt bei der heftigſten Bewegung des Gemüths ein, bei dem unwiderſtehlichen Drange, das was das Herz bewegt und gewaltſam ergreift, zu offenbaren. Er iſt alſo lyriſch und darf deshalb nicht ſehr lang ſeyn. Die Eintheilung der Tragödie in Akte und Scenen iſt auſſerweſentlich, und durch die Einrichtung der neuern Bühne veranlaßt worden. Deshalb iſt es auch gleichgültig, ob die Tragödie fünf Akte oder weniger hat, wenn nur die Handlung darin vollendet wird. Doch kann ſie füglich nicht mehr denn fünf Akte haben, denn bei einer jeden tragiſchen Handlung kann man fünf Momente unterſcheiden, den Anfang oder die Einleitung, den raſchen Fortgang oder die Verknüpfung, den Wendepunkt oder die eigentliche Schürzung des Knoten, das Hinneigen zum Ende oder die allmälige Löſung, und das Ende oder die wirkliche Auflöſung. Die Eintheilung in Akte iſt fehlerhaft, wenn während der Zwiſchenzeit von einem Akte zu dem andern nichts vorgeht, und man bei einem neuen

Akte die Perſonen wieder in derſelben Lage findet, wie vorher.

§. 78.

Die alte Komödie kann man am beſten als den durchgängigen Gegenſatz der Tragödie darſtellen, ſo aber, daß ſie in dieſer Trennung eine eigne abgeſchloßne, für ſich beſtehende Welt bildet. So wie das menſchliche Leben von einer ernſthaften Seite betrachtet werden kann, welche uns in eine wehmüthige oder tragiſche Stimmung verſetzt, ſo kann es auch von einer ſcherzhaften Seite betrachtet werden, welche Heiterkeit und Fröhlichkeit in uns erzeugt und uns dadurch in eine komiſche Stimmung verſetzt. Wir vergeſſen dann über der behaglichen Empfindung des gegenwärtigen Wohlſeyns jenen herben Gedanken des eiſernen alle menſchliche Kraft überwältigenden Schickſals; Alles ſchwebt uns leicht und gleichſam gaukelnd vor der Seele vorüber, die Unvollkommenheiten und Schwächen der Menſchen, und ihre gegenſeitigen Mißverhältniſſe ergötzen die Phantaſie als wunderliche Gegenſätze. Alles was ihnen begegnet, erſcheint als eine lächerliche Noth, die ohne verderbliche Folgen ſeyn wird. Die Menſchen handeln in der Komödie aus abſoluter Freiheit, d. h. nach Laune und Willkühr, ohne beſtimmte Zwecke und Bewegungsgründe, ſpielend und ſcherzend, aber da der Menſch dennoch ein ſinnliches, kurzſichtiges und beſchränktes Weſen bleibt, ſo bildet dieſe überſchwengliche Anmaßung, welche der ganzen Welt ſpotten zu können glaubt, mit den äußeren Umgebungen den auffallendſten Contraſt, und erſcheint, indem ſie die nichtige Freiheit gegen die ganze Natur behaupten will,

als ſich ſelbſt aufhebend oder als lächerlich, und der Menſch, der ſo handelt, als ein Thor und Narr, Alles was er zu beſitzen glaubte, dadurch auf einmal verlierend und ohne Freiheit und Selbſtſtändigkeit erſcheinend.

§. 79.

Wie alſo der Tragiker in das Edle, Schöne und Freie, ſo idealiſirt der Komiker in das Sinnliche, Häßliche und Lächerliche. Das komiſche Ideal erſcheint als die vollkommne Harmonie der höhern Natur mit der thieriſchen, als dem herrſchenden Prinzip, Vernunft und Verſtand als freiwillige Sklavinnen der Sinne, der Komiker ſucht Alles Große, Würdige und Edle der menſchlichen Natur zu läugnen, und darzuſtellen, wie ſich das Ungereimte und die Widerſprüche der menſchlichen Natur, allerlei Mißverſtändniſſe, Irrungen und die vergeblichen Beſtrebungen der Affekten in Nichts auflöſen. Deshalb muß auch die Handlung höchſt keck und phantaſtiſch ſeyn um ſo viel komiſche Charaktere und Verhältniſſe als möglich zu entwickeln. Denn in der Komödie ſind alle Schranken der Wirklichkeit durchbrochen, alle Charaktere, alle Leidenſchaften, alle Lebensanſichten durchkreutzen ſich darin; es ſcheint kein andres Geſetz zu herrſchen als die Geſetzloſigkeit, die ganze Welt, Menſchen, Helden und Götter, Lebloſes und Lebendiges liegt in ihrem Gebiete, nichts iſt ihr zu groß und ſchön, nichts heilig und ehrwürdig, ſobald es von einer lächerlichen Seite dargeſtellt werden kann, und da die Begeiſterung des Dichters nur komiſch iſt, ſo muß er ſein eignes Werk zu verſpotten ſcheinen, indem er aus dem Hauptzwecke deſſelben ein

Spiel macht, und jeden Eindruck durch fremdartige Einmiſchungen aller Art ſcheinbar wieder aufhebt und vernichtet.

§. 80.

Der Gegenſtand der alten Komödie iſt das öffentliche Leben, der Staat; ſie iſt durchaus politiſch, das Privat- und Familienleben berührt ſie nur beiläufig, und mittelbar, in Bezug auf das öffentliche. Deßhalb iſt ihr auch der Chor weſentlich als Repräſentant des Volks; durch ihn wird die menſchliche Thorheit und Narrheit auf das Ganze bezogen, und der ſcherzhafte Widerſpruch zwiſchen der Einzelheit und Geſammtheit verwandelt ſich in einen idealen, aber dieſer Chor iſt ſelbſt höchſt phantaſtiſch, ungebunden, ſich ſelbſt vernichtend, und dieſe Freiheit offenbart er auch dadurch, daß er nicht die ruhige in ſich ſelbſt abgeſchloßene Einheit und Vollendung des tragiſchen Chors hat, indem es in einer Komödie auch mehrere Chöre geben kann, die bald zugleich gegenwärtig gegen einander ſingen, bald ohne Beziehung auf einander wechſeln und ſich ablößen. Eben ſo ungebunden, phantaſtiſch und willkührlich erſcheint auch die Sprache der Komödie, und der Komiker kann ſich der erhabenſten Ausdrücke der Tragiker und der höchſten lyriſchen Begeiſterung bedienen, ſo wie der gemeinſten Redensarten des Pöbels, ja der roheſten Sprachweiſen einzelner Oerter und Stämme, und ſelbſt neue Wörter und Formen bilden, ſo daß er auch hier abſolut willkührlich und allen Geſetzen der Sprache zu ſpotten ſcheint.

§. 81.

Aus der alten Komödie iſt die neuere Komödie hervorgegangen oder das eigentliche Luſtſpiel, welches eine Miſchung von Scherz und Ernſt iſt, eine Richtung auf das Nützliche und Brauchbare hat, und ſich in dem bürgerlichen und häußlichen Leben bewegt. In ihm erſcheint die Poeſie ſchon als etwas Untergeordnetes, der Dichter ſucht in den Gegenſtänden des gemeinen Lebens, in den menſchlichen Charakteren, und Leidenſchaften dasjenige auf, was eine ſcherzhafte Seite hat, er will nicht blos eine Schöpfung ſeiner Phantaſie darſtellen, das üppige Gewächs ſeiner Begeiſterung, ſondern den Schein der Wirklichkeit haben. Das Luſtſpiel iſt nicht ſo ungebunden und willkührlich wie die alte Komödie, es ſtrebt nach bündigen Zuſammenhang, nach Verwickelung und Auflößung; daher hat es portraitmäßige Wahrheit, es iſt ein treues Gemählde der gegenwärtigen Sitten, lokal und national. Die gewöhnliche Eintheilung in Charakter- und Intriguenſtücke iſt unzureichend, ein gutes Luſtſpiel ſoll beydes zugleich ſeyn, ſonſt fehlt es an Gehalt und Bewegung, denn die Entwickelung der komiſchen Charaktere erfordert contraſtirende Lagen, und dieſe entſtehen eben aus der Durchkreutzung der Abſichten und Zufälle, worin das Weſen der Intrigue beſteht. Spielt der Dichter in ſcherzhafter Laune mit ſeinen eignen Empfindungen, ſo entſteht eine Poſſe, beſchränkt er ſich aber auf das Lächerliche in den Lagen und Charakteren, mit möglichſter Vermeidung aller ernſthaften Beimiſchung, ſo entſteht ein reines Luſtſpiel, wenn der Ernſt noch mehr hervortritt, und ſich durch Theilnahme und ſittliche Beurtheilung zeigt, ſo geht es in das rüh-

rende Schauſpiel über. Von hier iſt es nur ein Schritt zum bürgerlichen Trauerſpiele, deſſen Charakter geſuchte Natürlichkeit iſt, Pedanterie mit Familienverhältniſſen, verſchwendete Rührung.

NB. Ausführlicher hiervon handelt A. W. Schlegel in ſeinen Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Litteratur. 2 Thle. Heidelberg 1809—1811.

§. 82.

Eine gemiſchte Gattung zwiſchen der alten Tragödie und Komödie iſt das ſatyriſche Drama. Es wurde nach mehreren Tragödien gegeben, wahrſcheinlich um nach dem ergreifendem Ernſt der Tragödie dem Geiſte einige Erholung zu verſchaffen und bildete ſich zunächſt durch die Bacchusfeſte, wo die Satyrmaske eine übliche Vergleichung war. Das unterſcheidende Merkmal dabei war ein aus Satyrn beſtehender Chor, welcher die Begebenheiten, die an ſich ſchon einen zum Komiſchen hinneigenden Anſtrich hatten, mit munteren Geſängen, Gebehrden und Sprüngen begleiteten. Auch die Mimen waren bei den Griechen eine dramatiſche Nebenart, die nur einzelne Lagen und Auftritte des menſchlichen Lebens darſtellten, und durch Auffaſſung der individuellen Eigenheiten in den Sitten einzelner Perſonen, Städte ꝛc. unterhaltend und launig wurden. An dieſen Begriff des Mimus ſchließen ſich die älteſten Idyllen an, und ſcheinen daraus entſtanden zu ſeyn. Sie ſchildern Scenen des häußlichen, ſtädtiſchen und ländlichen Lebens, und ſind eine Miſchung der epiſchen, lyriſchen und dramatiſchen Gattung, denn die Versart iſt der Hexameter, der Vortrag theils erzählend, theils dialogiſch mit einge-

ſtreuten Liedern. Der Idyllendichter wählt am liebſten die rein individuellen Seiten der Menſchheit, und daher vorzüglich gern Perſonen von niedrigerm Stande, in denen ſich, da ſie von allem Zwange und allen Geſetzen der feinern Welt und der Convention entbunden ſind, die Charaktere und Handlungsweiſen am reinſten und ungeſchminkteſten ausdrücken. Die Griechen nannten auch oft Epigramme Idyllen und verſtanden darunter überhaupt kleine anmuthige Gedichte verſchiednen Inhalts. An die komiſche und mimiſche Darſtellung ſchloß ſich auch die Satyre an. In der Satyre wird der Spott dadurch, daß er nicht rein phantaſtiſch und willkührlich iſt wie in der Komödie, ſondern ſich mit einem beſtimmten Zwecke verbindet, ernſthaft, und der Dichter verſpottet entweder die Thorheiten und Lächerlichkeiten der Menſchen oder züchtiget ihre Laſter und Gebrechen, aber um ſie zu beſſern, und Sittlichkeit und Lebensweisheit zu verbreiten. Der ächte Satyriker kennt blos den Spott, denn er ſteht nothwendig über ſeinem Zeitalter, und das Drängen und Treiben der großen Menge erſcheint ihm höchſt nichtig und lächerlich durch den unendlichen Contraſt mit der Idee; doch wird die Satyre wegen des nach außen gehenden Strebens den reineren Gattungen der Poeſie nachſtehen müſſen.

Anhang.

§. 83.

Noch weiter entfernt von dem wahren Geiſte der Poeſie iſt das ſogenannte Lehrgedicht, da es nicht aus reiner Begeiſterung entſprungen iſt, ſondern wie ſchon der Name zeigt, einen beſtimmten endlichen Zweck vor Augen hat. Weit höher ſteht das eigentliche philoſophiſche Gedicht, wie die naturphiloſophiſchen Werke der früheſten Weiſen Griechenlands und Dante's göttliche Komödie, wenn der Menſch in die wundervollen Tiefen der Natur ſich verſenkt, und von dem unendlichen Leben derſelben ergriffen, der geſammten Wirklichkeit entrückt und zu Weiſſagungen, Viſionen, und den kühnſten Dichtungen aufgeregt wird. Hier zeigt ſich die innigſte Verwandſchaft der Philoſophie und Poeſie, denn die Philoſophie ſucht das Göttliche in dem Natur- und Geiſterreiche zu entdecken, und wer dieſes entdeckt hat, weſſen Gemüth von den Stralen deſſelben entzündet und dadurch mit unendlichen Keimen, mit aufwuchernden Gedanken befruchtet worden, der wird dadurch an und für ſich ſelbſt zum Dichter, ſo ſtreng und hart auch vielleicht die Form und Schaale ſeiner Poeſie ſeyn mag.

NB. Dante's göttliche Komödie iſt der beſte Kommentar zu den philoſophiſchen Fragmenten des Empedocles, Parmenides, Heraclit etc.

§. 84.

Beſondere Gattungen des gewöhnlichen ſogenannten

Lehrgedichts ſind die beſchreibende, mahleriſche und landſchaftliche Poeſie. Die Beſchreibung des Seyenden, Ruhenden und Räumlichen iſt nicht poetiſch, und kann nur Leben erhalten durch ein ſubjektives, lyriſches Element. Auch mögen noch hierher gerechnet werden die poetiſche Erzählung und der poetiſche Brief und die Aeſopiſche Fabel die leztere bewegt ſich in der Thierwelt, und ſtellt ſie vernünftig und nach beſtimmten Zwecken handelnd dar, damit der Menſch darin ſein eignes Weſen erkenne und ſich zu höherer Sittlichkeit läutere. Ihr Charakter iſt Einfachheit, Natürlichkeit und Schmuckloſigkeit.

§. 85.

Endlich die Vereinigung aller Künſte iſt in der Oper, wo ſich Plaſtik, Muſik und Poeſie zu einem großen wunderbarem Ganzen verſchlingen. Der Idee nach iſt ſie das vollendetſte und eigentliche Kunſtwerk, alle Künſte bieten ihre Kräfte zur Verherrlichung derſelben auf, alle Scheidewand zwiſchen dem Irrdiſchen und Göttlichen iſt aufgehoben; Alles was im Leben ewig ſich trennt, ſucht und flieht, erſcheint hier harmoniſch, als das herrlichſte Werk der Phantaſie, und dadurch geht die Kunſt ſelbſt in ihren Anfang, in die volle ungetheilte Einheit zurück, denn es giebt nur Eine, die ewige und abſolute Kunſt, und alle Künſte ſind Radien, bunte, zauberiſche Ausſtrahlungen derſelben.

LB COBURG Cas.

31. 8. 72

den neue
und in ſyſt
g im Dr

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bachmann, Carl Friedrich,

Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse dargestellt für akademische Vorlesungen

Jena 1811

Coburg, Landesbibliothek -- Cas A 3323
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11928383-1